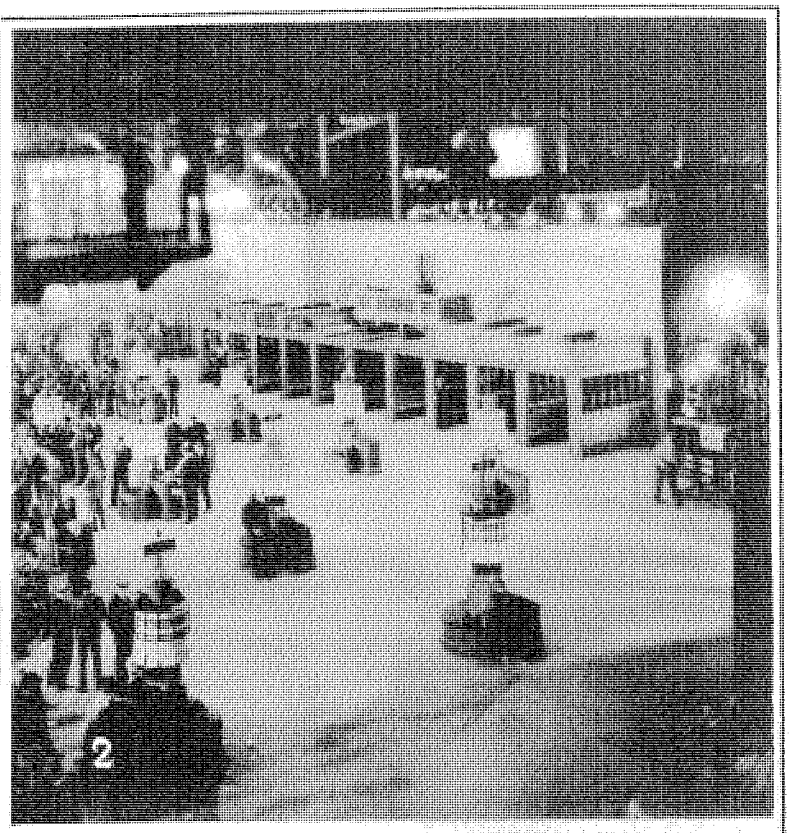
anno III - numero 6 17 marzo 1929 - VII una lira

cinematografo

Greta Garbo la bellissima ed interessante attrice della *Metro Goldwyn* si può ammirare in questi giorni nel film "Anna Karenina,,. (Foto Bragaglia - Obb. Hellar 4,5)-

Stampato in rotocalcografia presso lo Stabilimento «Grafia» S. A. I. Ind. Grafiche - Roma, v. B. Q. Vinconti 13-a - Riproduzioni esguite con Lastre Cappelli.



1. In teatro, comodamente seduti, si può dirigere una scena in piena tempesta. Vento e pioggia sono forniti da macchine poste fuori del campo dell'obbiettivo. 2. Per girare alcune scene di un importante film americano è stato ricostruito interamente in teatro il salone principale di una Borsa. Il vasto ambiente è illuminato da potentissimi diffusori sospesi al soffitto. 3. Nancy Carroll presenta alle lettrici un grazioso modello di abito da sera. 4. Ines Falena protagonista del nuovo film di Enrico Guazzoni «La Sperduta di Allah». 5. Giorgio Brancoft non ci tiene, come si vede, ad essere bello. Eccolo pronto per girare un film in cui non farà certamente la parte dell'uomo fatale.

anno III - numero 6 quindicinale Roma, 17 marzo 1929 - VII

cinematografo

ABBONAMENTI:
UN ANNO . . . . . L. 20 —
UN SEMESTRE . . . . . L. 12 —
UN NUMERO . . . . . L. 1 —
» » arretrato . . . . . L. 1,50
ESTERO: il doppio

DIREZIONE: Via Lazio, 9
REDAZIONE AMMINISTR.: Via Mondovì, 33
TELEFONO 70-454

Tariffe delle inserzioni
Prima pagina . . . . . L. 700
Ultima pagina . . . . . L. 600
Una pagina interna . . . . . L. 500
Mezza pagina . . . . . L. 275
Una colonna (su tre) . . . . . L. 200

Per un cinematografo nazionale

Pubblichiamo qui sotto un articolo di Giuseppe Prezzolini che benchè apparso nel 1914 conserva un certo sapore di attualità.

Alla mentalità prevalentemente volgarizzatrice di Prezzolini, mentre sfuggiva l'importanza artistica del cinematografo (come quella dello spettacolo in genere), non poteva sfuggirne il valore educativo e documentario. Con questo interessante articolo, primo di una serie che ci riserbiamo di pubblicare, cinematografo vuol far vedere come mentalità una serie che ci riserbiamo di pubblicare. «Cinematografo» vuole far vedere come mentalità diverse ed antitetiche siano d'accordo nell'impostazione di un medesimo problema.

Si è fondata a Milano una Associazione che si propone di fornire proiezioni fisse e cinematografie istruttive e morali alle associazioni di coltura popolare. Dico subito che l'approvo e che applaudo; e che scrivo per trovare altri che l'approvi e l'aiuti con me. Mentre da Roma ci vengono progetti stupidamente restrittivi, a Milano si pensa sul serio a migliorare uno stato di cose che tutti deploriamo. Ecco un'iniziativa che gioverà alla sanità morale degli italiani più del progetto Calabrese sui cinematografi e dei propositi brachettai di babbo Luzzatti. Il bene per forza è stato sempre la più grande sventura che sia capitata alla morale, e al male evidente di certi spettacoli non si ripara se non con l'opporre spettacoli buoni e sopratutto *a buon mercato*. La maggioranza è composta di indifferenti e di persone moralmente poco caute: le quali cadon nel vizio molto spesso perchè non si è loro offerta con eguale facilità la via della virtù. Moralmente parlando è certo che le reclute così guadagnate non contano molto, ma socialmente trattando, il vantaggio è indiscutibile.

Ma vediamo piuttosto che cosa può fare questa nuova associazione. La forza persuasiva del cinematografo è stata subito compresa e afferrata nei paesi anglo-sassoni dai partiti politici, dalle sètte religiose, dalle associazioni di coltura e di propaganda morale. Ricordo che a Firenze una delle società che per la prima fece tentativi di questo genere fu appunto la *Salvation Army*.

Noi l'abbiamo lasciato sfruttare per più anni dai commercianti ed è già meraviglioso che non abbian coltivato di più il genere osceno. Ancora non s'è visto sui cartelloni del cinematografo « La prima notte di matrimonio » o « Le avventure di Susetta ». Ma in mancanza dell'osceno e del solleticante, v'è grande abbondanza di genere flaccido e falso, morale nell'etichetta e immorale nella sostanza, che nessuna legge materiale può colpire e che la legge della coscienza condanna. Cinematografie « morali » nel senso dolciastro della parola non mancano davvero, anzi sono la porzione fondamentale del cibo misto largito al pubblico minuto di quegli spettacoli. Le virtù cardinali e teologali vi trionfano immancabilmente e, di rimpetto, i sette peccati capitali vi si vedono schiacciati senza remissione. Tutte le figure del dramma popolare e burattinesco e della commedia dell'arte vi compaiono.

Speriamo che da questa peste dell'anima la nuova associazione si sappia tener lontanissima e non si faccia illudere dai manipolatori di cinematografie, architettate ed eseguite da commedianti e comparse: chè, anche indorate da sette strati di « moralismo », l'effetto è disastroso per la vita etica. Anche le virtù della Pulzella, la rivolta di Balilla, la morte di Anita, passate attraverso il gesto glutinoso d'un guitto manierato, insegneranno al popolo le commedie dell'eroismo e la finzione del sentimento, ma non lasceranno dietro di sè un solo germe di forza morale e ucciderannno ogni candore istintivo. Quando io vedo annunziata in un cinematografo una « scena sentimentale » mi vien voglia di gridare: « rispetto al pudore »! e ripenso con disgusto a una scena veduta da me in una sala domenicale di cinematografo in una atmosfera mefitica e grassa dove disperate s'agitavano le braccia d'un ventilatore. Era una di quelle scene di famiglia « povera e onesta » con l'attesa dell'inevitabile portafoglio guarnito di biglietti da cento che il buon borghese estrarrà dalla saccoccia interna della pelliccia. Una donna, che probabilmente, oltre al posare per il cinematografo, faceva qualche altro triste mestieraccio, si sdilinquiva d'affetto per un mimmo di forse cinque anni, coi capelli a parucchina ricciuta e quella cera un po' allungata che danno i troppo dolciumi e i conseguenti troppi intrugli dei medici: queste due canaglie figuravano l'affetto materno tormentato dalla fame del figlio. La mamma d'occasione suscitava il riso, con quelle sue boccaccie e quel mostrare il bianco degli occhi, come quando faceva cenno ai mercanti venuti il venerdì in città; ma il bimbo era addirittura repellente. Aveva del ballerino e della donna di mal affare; si sentiva che doveva esser tutto profumato e impataccato di cerotto come i baffi di un contadinotto indimenticato.

Che dire poi dell'intreccio, stupido irreale e nauseante; degli altri personaggi tolti di peso dai romanzi d'appendice; dei vestiti e della mobilia che fingevano una miseria o un lusso di convenzione; se non che erano in perfetto accordo spirituale con l'azione della femmina e del bimbo ballerino?

Sembrava che il cinematografo avesse riassunto tutte le malattie letterarie del moralismo:: l'amore del gesto, il gusto della frase, l'adorazione del manierato; che Cicerone, De Amicis, Ussi e Puccini si fossero messi in collaborazione, uno per il periodo tondo, l'altro per la facile lacrimosità e l'ottimismo imbecille, questo per il robivecchie romantico e quello per il melodramma tubercolotico. C'era tutto insieme quel che noi italiani dovremmo odiare, e che nessuna legge Calabrese potrà mai colpire.

L'associazione della quale ho parlato avrebbe davvero davanti a sè un bel còmpito, morale e nazionale. Un'opera di moralità dev'essere pratica, batter sul sodo, esser fondata sulle condizioni storiche d'un paese, comprendere il momento. Ora l'Italia traversa un magnifico periodo: la crisi di due mondi, uno che si sfascia da una parte, un altro che sorge e non sapendo ancora i còmpiti che dovrà assumere si travaglia per giungerne alla piena coscienza. L'Italia è mal conosciuta dagli italiani, mal conosciute sono le sue vere glorie, coperte dalla solita retorica la sue vergogne. Gli ultimi vent'anni del mezzogiorno d'Italia, per esempio, appariranno a chi ne farà la storia, ricchi di eroismo rassegnato e umile. Gli emigranti hanno, senza che il Governo e Paese se ne accorgessero minimamente, compiuto laggiù una rivoluzione pacifica, rovesciato il potere economico d'una classe di oziosi e ignoranti borghesi, estirpato l'usura meglio delle banche rurali, fatto salire i salari, cresciuto il valore delle terre e il loro reddito, chiesta l'istruzione con una avidità della quale l'istruito settentrione non ha idea. Ora di questi fatti l'italiano d'oggi nulla saprebbe se alcuni giornalisti di ingegno non avessero rivelato al pubblico i fatti constatati dalla Commissione di Inchiesta sul Mezzogiorno, e se una Società non avesse mandato giovani a studiar quei paesi.

L'associazione di Milano dovrebbe potare a conoscenza *visiva* di tutti gli italiani questi grandi fenomeni della nostra Italia. Che magnifica serie, per esempio, sarebbe quella dell'emigrante, colto sul vivo, al paese dove vende le poche masserizie e si ingaggia con l'agente, al porto coi sacchi sulle spalle, sul piroscafo, all'arrivo in terra straniera, poi nei vari mestieri, sorbettiere, lustrascarpe, contadino, nelle sue avventure, nei suoi pericoli, poi al ritorno con un gruzzolo in tasca per comprare al paese nativo un pezzettino di terra e costruire una casetta. E far vedere allora le « case degli americani » bianche linde e con fiori sulle finestre. Allora gli italiani saprebbero a che prezzo fu conquistato quell'oro che giovò tanto alla conversione della loro rendita.

Ci sarebbero le nostre industrie lombarde, le grandi bonifiche del Ferrarese che con tanto fervore di parola illustrò il Borelli, gli stabilimenti che si vanno fondando nell'Italia centrale intorno ai corsi rapidi dell'Appennino, e la Maremma toscana che si ripopola con le sue cave e le sue industrie metallurgiche, e il porto crescente d'importanza di Livorno. E questa Italia bisognerebbe farla conoscere anche all'estero dove, finalmente, non è più buon gusto considerarci come tanti suonatori di chitarra e d'organetto, sfaccendati importuni e mendicanti.

E poichè si parla tanto delle nostre terre irredente, e tanto pochi italiani vanno a Trieste, in Istria, a Fiume, si potrebbe far vedere quei paesi, ma non soltanto a panorama e dall'alto come in piacevole escursione, bensì nella loro vita di città che lottano, esponendo le scuole della *Lega nazionale*, i Ginnasi mantenuti dai Comuni italiani, le campagne donde provengono gli slavi a cercare lavoro, le dimostrazioni nazionali in tempo d'elezioni, e anche le scuole sussidiate dalle società slave e tedesche, per avere un'idea esatta del pericolo che rappresentano.

E poi esporre anche la nostre miserie perchè si ripari. Messina ancora di legno, Napoli con i suoi antri fetidi, la Campagna romana con la malaria (e con la nobile istituzione delle scuole dell'agro).

Il cinematografo dovrebbe diventare per mezzo della associazione milanese una scuola di verità e di italianità. Non un attore! Tutta la nazione per scenario; quanto agli eroi non ci sarebbe bisogno di incomodare quelli che s'equilibrano sui piedistalli dei monumenti patriottici: basterebbe cercarli per le strade.

Giuseppe Prezzolini

"LA GRAZIA"

Tratta da la novella omonima di Grazia Deledda

Adattamento allo schermo e sceneggiatura di Gaetano Campanile Mancini

*Per cortesia dell'*A. D. I. A. (*Autori Direttori Italiani Associati*) *siamo in grado di pubblicare alcuni brani de* La Grazia *nella riduzione e sceneggiatura che, dalla novella di Grazia Deledda, ha fatta Gaet. Campanile Mancini. Il* film *è attualmente in esecuzione, direttore artistico A. De Benedetti, e i nostri lettori ci saranno grati della primizia che offriamo loro.*

Qualche frammento di scene della parte 5ª.

. . . . . .

913. *ppp.* La porta all'esterno. Simona che, facendo forza contro il vento, tenta rinchiudere i battenti.

914. *pp.* La porta dall'interno. Attraverso i battenti non ancora rinchiusi si scorge nello sfondo del *q.* la campagna, flagellata, nella notte, dal vento e dalla pioggia. Bagliori di lampi.

915. Nel bagliore d'un lampo ecco s'avanza, tra i campi, Elias, scortato dal Vecchio, da Pietro e da Tanu.

916. *ppp.* La porta all'esterno. Investita dal vento e dalla pioggia Simona, tutta l'anima raccolta negli occhi sbarrati, guarda di fra i battenti socchiusi. Qualche attimo. Poi ella arretra... E la porta si spalanca.

917. Nello stanzone. Simona, gli occhi sempre fisi innanzi a sè, arretra verso la parete opposta alla porta.

918. *pp.* La porta dall'interno, spalancata. Attraverso essa irrompono nembi di pioggia.

919. *ppp.* Simona addossata alla parete all'altro estremo della stanza, terribilmente fiso lo sguardo, sotto le ciglia aggrottate, verso...

920. *pp.* ... la porta. Sulla soglia appare Elias, seguito dagli altri. Egli fa qualche passo nella stanza e si ferma a guardare...

921. *pp.* ... Simona, irrigidita, addossata alla parete.

922. Mentre Pietro rinchiude dietro di sè la porta, Tanu spinge innanzi Elias e con gesto reciso gli indica...

923. *pp.* ... la scranna in mezzo alla stanza.

924. *pp.* Ed Elias, gli occhi sempre fisi su Simona, si lascia andare sulla scranna.

925. *ppp.* Appoggiato allo sporto del focolare il Vecchio fisa gravemente Elias.

926. *ppp.* Pietro siede a un estremo della stanza di fronte a Elias, e, guardandolo torvo, appoggia sulle ginocchia il fucile.

927. *ppp.* Tanu in piedi dietro la scranna in cui siede Elias vigila ogni suo movimento, stranamente lampeggianti di ferocia i suoi occhi di fanciullo...

928. *ppp.* Simona, sempre addossata alla parete e immobile, guarda, con occhi nei quali tra nembi di odio brilla come una tenue luce di amore...

929. *ppp.* ... Elias che la contempla con uno sguardo pieno di tenerezza e d'angoscia...

930. *pp.* Volgendosi a Simona che si scorge nello sfondo, il Vecchio gravemente dice:

Tu devi giudicarlo, Simona.

930 bis. *Cont. q.*

931. *pp.* Alle parole del padre, Simona si riscuote. Sempre fissando Elias avanza — *Pan. or.* — lentamente, come una sonnambula, sino ad Elias che non distoglie gli occhi da lei. Giunta a qualche passo da lui, e sempre affisandolo, Simona si accoscia in terra dinanzi la scranna, intreccia le mani intorno alle ginocchia, e, proteso il volto sbiancato, ardenti e intenti gli occhi, un poco tremanti le labbra, rimane a guardarlo...

932. Ancora il cielo torbido nel quale grosse nuvole nere si inseguono.

Bisogna rileggere con gusto cinematografico quanto s'è fatto in questi ultimi 30 anni di lotta e di rinnovamento

933. Ancora gli alberi furiosamente sbattuti dal vento, sinistri scheletri nella notte nera...

. . . . . .
. . . . . .

1000. Tanu agguanta Elias, lo costringe a sedere e prende rapidamente a legarlo ai bracciuoli della scranna.

1001. *pp.* La porta che dallo stanzone mette alla stanza di Simona si schiude lentamente e sulla soglia appare la piccola Gabina, in camicia da notte, i piedini nudi. Ella guarda curiosa e sorridente di tra i riccioli che le aureolano la fronte...

1002. *ppp.* L'interno della finestretta sferzata dalla pioggia e sui cui vetri sinistramente batte lo scheletro della glicine. Lividi bagliori di lampi.

1003. Nella campagna la tempesta infuria. Lividi bagliori di lampi.

1004. *pp.* Accigliato, ma sempre terribilmente calmo, Pietro imbraccia il fucile...

1005. *pp.* ... mentre Tanu sogghignando continua a legare alla scranna Elias che si dibatte disperatamente.

1006. *ppp.* Nell'inquadratura oscura della porta spalancata, Gabina, della quale nessuno si è accorto, continua a guardare, sorridente ed ignara.

1007. *pp.* Elias si dibatte, invano, nelle ritorte della corda.

1008. *pp.* Rigida, tragica, Simona lo guarda.

1009. *pp.* Gravemente guarda il vecchio.

1010. *ppp.* Pietro, ora abbassa il fucile per puntarlo su Elias che, nel fondo, continua a dibattersi.

1011. *ppp.* Simona, raccapricciando, volge il capo per non vedere.

1012. *pp.* Mentre Tanu si allontana di qualche passo dalla scranna, Elias, dibattendosi sempre, grida:

Io vi parlo dalla soglia della Morte... se mi negate mia figlia io me la porto con me!..

1012 bis. *Cont. q.*

1013. *pp.* Accosciata per terra, gli occhi a terra, Simona è percorsa da un brivido di terrore. Ella si chiude con le mani le orecchie.

1014. *ppp.* Pietro, implacabile, dènega. Egli punta il fucile su...

1015. *ppp.* ... Elias che continua a dibattersi.

1016. *pp.* Nell'inquadratura della porta Gabina. Improvvisamente un vivido bagliore la investe, l'avvolge. Con un grido la bimba leva in alto le braccia e come fulminata stramazza a terra.

1017. Tutti si svolgono a guardare verso la bimba che giace immota a terra, sulla soglia della porta, come un mucchietto di cenci. Simona dà un grido, si rialerge e, come forsennata, d'un balzo si slancia verso la bimba. La solleva tra le braccia. Anche Tanu accorre.

1018. *ppp.* Pietro ha abbassato il fucile, e guarda, terribilmente calmo ma intento...

1019. *ppp.* Presso il focolare il Vecchio guarda, allibito...

1020. *ppp.* Legato alla scranna Elias, come inebetito, guarda con gli occhi sbarrati.

1021. Pazza di terrore e di disperazione, stringendo tra le braccia Gabina inerte, scotendola, chiamandola or coi nomi più dolci, or con le più frenetiche invocazioni, Simona avanza nello stanzone. Poi cade in ginocchio e serrandosi al seno la bimba disperatamente geme:

Morta... È morta!...

1021 bis. Il Vecchio, Pietro, Tanu si fanno intorno a lei muti, sconvolti, atterriti. Elias tenta invano, dibattendosi, di spezzare le ritorte che lo tengono avvinto alla scranna...

. . . . . .
. . . . . .

Gaetano Campanile Mancini

Leggete...

PARIS ET LE MONDE

La grande rivista internazionale la sola al mondo redatta in 5 lingue

ITALIANO - FRANCESE - INGLESE TEDESCO - SPAGNUOLO

Illustrata abbondantemente - Lussuosa Sempre interessante

Teatro - Cinematografo - Arte - Moda Sport - Studi politici - Novelle ecc. ecc.

Con articoli inediti delle più eminenti personalità internazionali del mondo

Artistico - Commerciale - Internazionale

"Paris et le Monde" pubblica le risposte di personalità teatrali del mondo intero alla

Grande inchiesta internazionale sul Teatro

SI VENDE in Italia

Chiedetela al vostro giornalaio o alla Ditta

A. & G. MARCO VIA CAPPELLINI, 15 A MILANO A

DIREZIONE GENERALE:

40, Rue du Fg. Montmartre - PARIS (9)

...e Voi vi abbonerete

L'abbonamento di un anno per l'Italia costa Lit. 65

" Trust "

Scrivevamo sullo scorso numero, nel nostro corsivo « Fallimento » come l'industria americana impressionata dall'offensiva europea, corresse ai ripari e, senza averne l'aria, cercasse una soluzione per l'intricato problema del mercato cinematografico mondiale. Molti, pensando alla potenza americana, avranno sorriso leggendo il nostro articolo e ci avranno trattati da visionari, esaltati e peggio.

A confermare quasi la nostra parola è giunta improvvisa la grande notizia dell'assorbimento della Metro da parte della Fox.

Una delle migliori e più potenti case americane, la Metro Goldwyn Mayer, è passata, in seguito a un'accorta e fortunata manovra di Borsa, sotto il controllo diretto di William Fox. Si è formato così un poderoso blocco industriale che possiede i migliori e più attrezzati teatri di posa del mondo, controlla un numero stragrande di sale da proiezione, dispone di una potentissima e bene organizzata rete di agenzie per lo sfruttamento dei suoi prodotti e si serve dei migliori artisti che può offrire, oggi, la cinematografia mondiale.

La notizia ha impressionato grandemente giornalisti e cinematografisti che gridano disperatamente l'allarme e vedono in pericolo la nascente industria cinematografica europea. Ci saremmo impressionati anche noi se dall'America non fossero giunte notizie di altri assorbimenti, fusioni, ecc. Si parla infatti di fusioni tra la United Artists e la Fox-Metro; la Warner Brothers e l'Universal e si sussurra anzi, che un formidabile gruppo finanziario assorbirà ed accentrerà tutte le forze cinematografiche americane. Blocco, dunque, o meglio « trust ».

« Trust ». È logica soluzione che la mentalità yankee *ha saputo trovare per risollevare la propria cinematografia caduta in crisi già da 3 o 4 anni.*

Ma non hanno tenuto presente gli americani, che la crisi della propria cinematografia è dovuta più che a disorganizzazione industriale o commerciale, alla mancanza dell'elemento « uomo ». Non si tratta di crisi produttiva ma di crisi di genialità nuova. L'aver internazionalizzato il proprio film *chiamando a raccolta uomini di tutte le razze e di tutti i paesi e l'aver imposto a tali uomini la propria mentalità, ha creato un tipo di* film *internazionale anfibio che ha perduto ogni carattere d'interesse mancando ad esso, come scriveva Alessandro Blasetti sin dal* 1927, *« quell'elemento di interesse internazionale » che gli viene dato proprio dall'essere, detto film tipicamente italiano o francese, o tedesco, o americano.*

Credono gi americani, di poter ovviare a tali inconvenienti organizzando un'impresa colossale che si imporrà al mondo non con la bontà dei propri prodotti ma con la forza dei propri miliardi

Ma dimenticano essi che i films, *a differenza degli altri prodotti, debbano essere giudicati da milioni di persone (il pubblico) che sono ormai stanche d'ammirare donne standard o milionari in fregola di sposar dattilografe ma vogliono interessarsi a cose nuove.*

Non è certamente il « trust » quello che creerà uomini e mentalità nuove; anzi esso annienterà quello spirito di concorrenza che spronava i singoli produttori a raffinare la propria produzione e questo segnerà forse, la decadenza.

Giacinto Solito

Abbonatevi a "cinematografo,,

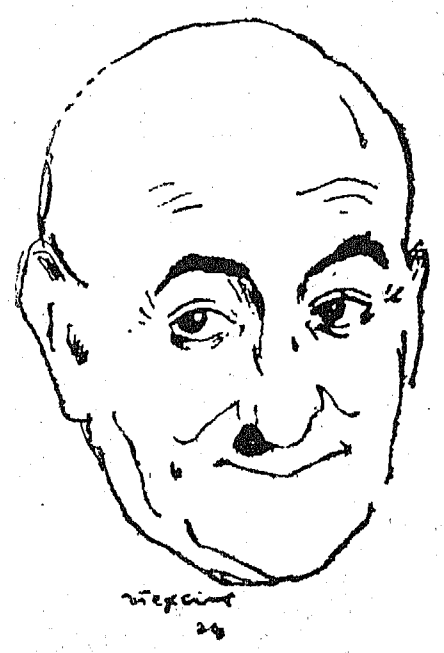
Memorie di una che ha trovato marito

Novella di Max Jacob

Dal 1876, *anno in cui Max Iacob nacque a Quimper ad oggi, la sua vita offre tutta una serie di strane attività e di atteggiamenti curiosi. Pittore, impiegato di commercio, critico d'arte, precettore, scrittore per ragazzi, e infine recluso al Monastero di Saint-Benoit.*

La sua produzione artistica è di primissimo ordine (La defense de tartuf 1919; Cinématoma 1920; Le roi de Beotie 1921; Le colinet noir 1922; L'homme clair et l'homme reflet 1924). *Dipinse se stesso, così:*

« Max Iacob è un buon diavolo calvo e bizzarro che cerca la sua via da più di 30 *anni. Ha abbandonato ogni genere di poesia dopo aver lasciato in ogni genere*



Max Jacob

di poesia traccia del suo passaggio. La sua prosa non vale nulla. La sua poesia anche meno. Pretende di aver trovato una psicologia nuova sulle basi dell'astrologia ora che l'astrologia è superata e i psicologi non se ne servono più. Max Iacob è un babbeo. Non ha mezzi di espressione: in lui tutto è interiore e nulla si esprime. Se si mette a fare l'uomo intelligente diventa asfissiante e incomprensibile. Se si mette a fare il poeta somiglia a tutti gli altri meno che a se stesso (per quanto sia abbastanza originale per esser stato saccheggiato, imitato e stroncato). È un disgraziato! Ha cercato di esser cristiano senza riuscire ad altro che ad essere un pagano, che non vuol più esser pagano per paura dell'inferno. È un disgraziato! Ha molto successo, ma non c'è che lui a saperlo ».

Sabato. — E lo aveva ben detto mia sorella che con quel tipo là c'era tutto da rimetterci! Ho avuto un bel dirgli che non era vero, che dicendogli che ero incinta gli avevo mentito, Corentin si nasconde quando mi vede. Mia madre, grazie a Dio, non si è accorta di niente; avevo una gran paura che mia sorella di Parigi se ne accorgesse, ma non se n'è accorta neanche lei.

Lunedì. — Ieri in chiesa, Maria Gianna Gloaguen, la merciaia, ha detto forte: « Con un baule come quello non si va in chiesa! » Ieri mio padre pareva pazzo; temevo che gli avessero detto qualche cosa, perchè il suo collega Chauffe se n'è accorto, Simone, ma era furioso perchè aveva bevuto; e si è inquietato perchè mia madre ed io siamo andati al ballo pubblico in piazza.

Giovedì. — Ci siamo! Stamane alle quattro! Dio mio! Quant'ho sofferto! Avevo pensato dapprima di sgravare nel letamaio della corte, ma c'è la casa dei Gloaguen, e là stanno su la notte per fare il pane, e poi i Gloaguen non mi possono soffrire perchè io ho un cattivo carattere. Quando andavo a scuola non mancavo mai di tirar sassate contro le loro finestre! Allora sono uscita dalla città e sono andata a Pozzo secco. Avevo pensato di lasciarlo là! Dio mio non bisogna privare il poverino della sua parte di paradiso; allora io l'ho messo nel mio grembiule ed ho scavato la tomba di mio nonno; nessuno l'andrà a cercare là. Ho confessato tutto a Corentin! Non mi ha risposto niente. Ah, mia sorella mi aveva ben detto che con gli uomini c'è tutto da rimetterci!

1° *Novembre.* — Dio mio! abbiate pietà di me! Io non sono che una povera ragazza Io non credevo di fare tanto male! Eccomi in prigione! La figlia d'uno chaffeur in prigione! È venuto a trovarmi mio padre e mia madre mi ha detto: « Perchè non dir nulla? »

Sembra che siano stati il sagrestano e il ciabattino a vedere delle mosche sopra una tomba. To! qui c'è sotto qualche cosa! così hanno trovato il ragazzino: hanno riconosciuto il mio grembiule! e così sono venuti i gendarmi a casa ed io sono fuggita! Cinque giorni! che io sono rimasta a gironzolare per la campagna mangiando carote. Qui mio padre e mia madre non sanno altro che piangere. Corentin non è venuto. Mia madre mi porta uova e burro. Quanta pena per colpa mia!

2 *Novembre.* — Il carceriere mi ha conosciuta in altri tempi perchè mia madre lavorava qui prima che mio padre fosse chauffer alla cartiera; allora mio padre era meccanico da Leduc. Egli mi trova che io mi son fatta grande e molto più carina.

10 *Novembre.* — Corentin le Borgne è venuto: « se vi condannano è per colpa mia, ed io lo dirò in Tribunale » « e perchè mai? » — gli ho risposto io — basta uno che soffra, restate a Saint Oa; sposatevi! » « Se non vi condannano, sposerò a voi, Luisa » mi disse. L'avvocato dice che non mi condanneranno dati i miei buoni precedenti. C'è una legge per cui chi ha buoni precedenti non va in prigione. La suora del Convento di Saint Oa è venuta a trovarmi; m'ha dato un crocifisso e mi ha detto che se non sarò condannata farò bene ad andare in convento. Sono già due mesi che sono qui in questa sporca prigione, in cui non ci sono che uomini in zoccoli e donne scarmigliate.

Dicembre. — Ci siamo! sono stata alle Assise come quella disgraziata che sono. Il mio avvocato è molto buono! un giovanotto; un bel giovanotto. Non vedevo l'ora che questa storia finisse, magari anche per andare ai lavori forzati. Se fossi stata accusata di infanticidio avrei dovuto andare ai lavori forzati. Meglio questo che andare tutti i giorni dal giudice istruttore: attraverso la città! Oh! che vergogna! io! Il mio avvocato — il mio avvocato non mi avrebbe certo abbandonato se avessi peccato con lui. Il mio avvocato mi ha detto che sosterrà che il bambino è morto di morte naturale. Ha sostenuto che io non ce n'ho colpa. Mi pare che anche il Presidente sia stato molto buono; perchè eccomi a casa. Io non sapevo che dire: mio padre era in sala, e mi faceva segno di alzarmi quando il presidente mi parlava e poi di sedermi. Ha dato le dimissioni dal suo posto di chauffer ma non le hanno accettate. Ha litigato con Gloaguen perchè Gloaguen mi ha insultato, all'officina — È venuto Corentin. La suora dice che bisogna che io vada in convento, ma Corentin dice che vuole sposarmi, perchè mi ama sempre: « Ah! Corentin, gli dice mia madre, se avesse parlato prima avreste evitato una grande disgrazia » — Mi

vergognavo — dice Corentin — ce ne andremo a Parigi, noi due, a sposare » la suora dice: « Cercate di comportarvi onestamente. Vedete bene a cosa porta il peccato! » — « Mio Dio sorella, gli rispondo, se io non avessi ucciso il povero pupo, Corentin non mi avrebbe sposato ed io avrei avuto un bel tribolare per tirarlo su. Il buon Dio non è giusto ». La suora ha risposto che io sono una ragazza perversa. Perversa, non dico di no, in tutti i casi, maritata!!

Max Jacob

Lettere londinesi

Voce di popolo...

Londra, marzo.

La stagione invernale è stata eccezionalmente propizia di profitti nella storia dell'industria cinematografica di questo paese. Mai come ora si sono, infatti, programmate tante *films* di produzione nazionale e con tale felice accoglienza da parte del pubblico, il quale comincia a guardare con occhio meno indifferente la *film* nazionale. Questa per contro tende a dar segni di voler realmente raggiungere — sebbene ancora in casi piuttosto isolati — quel grado di perfezione che possa darle almeno credito in casa propria, quantunque ai produttori non manchino le pretese di chiamarsi pienamente soddisfatti dell'attuale loro produzione, dato che un quarto di questa può considerarsi effettivamente buona.

Indubbiamente l'essere riusciti in Inghilterra ad assicurarsi il concorso di quattro o cinque bravi *metteurs en scène*, fra i più conosciuti, è per se stesso un fatto importantissimo, non solo per la creazione di una vera opera d'arte, ma essenzialmente e in conseguenza per assicurarsene la vendita nei mercati interni ed esteri.

Il pubblico inglese, come qualunque altro europeo, abituato ormai alle *films* americane a successo, per le quali non si sono mai lesinati brillanti decori, folle variopinte, elaborati effetti di scena, ha bisogno di sapere che la *film* realizzata nel proprio paese sia l'opera di un tale che abbia già precedentemente conquistato in America o altrove fama di illimitate capacità e di grandi possibilità creative. Solo così pare infatti che esso cominci ad accordare un certo credito alla *film* nazionale, della quale sinora s'era dichiarato incondizionatamente insoddisfatto. Non importa se il *metteur en scène* è un tedesco o un americano o uno spagnuolo, se la protagonista è una polacca e gli altri degli autentici cinesi, e di britannico non c'è che il solo primo attore, — la *film* è britannica perchè britannico ne è il capitale impiegatovi! Beato chi si contenta!

Però quel che francamente è da lodarsi è, che ai ripetuti insuccessi della *film* nazionale inglese, si è creduto opportuno invocare il giudizio del pubblico, il quale senza reticenze e con tutta franchezza, invia giornalmente alle redazioni dei quotidiani, il suo spassionato, sincero giudizio. Esso enumera così tutti i difetti di certe produzioni che chiama indegne di esser vedute, dà del fantoccio di legno agli attori inglesi, accusa di povertà la fotografia e di artifizio la trama.

Critico imparziale e sincero, il pubblico dà con ciò prova di affezionarsi alla produzione nazionale, ma vuole, pretende anzi che il cento per cento delle *films* prodotte in patria siano veramente degne della storia dell'impero britannico, e non ammette che si possano ormai più produrre delle mediocrità sciommiottesche e indegne dell'epoca attuale.

Per quanto esagerate possano essere le pretese del pubblico inglese, esse non mancheranno di raggiungere l'effetto voluto, poichè da questa continua partecipazione di giudizi i produttori trarranno la ferma volontà di conformarsi alle generali esigenze, eliminando elementi poco adatti e correggendo errori prima inosservati, producendo infine delle *films* che saranno veramente dei gioielli d'arte.

Emma Fairbank

Lezioni del cinematografo

L'avanguardismo gli intellettuali e il pubblico

Dispiaccia pure a chi se ne sente comunque colpito, a me piace fare questa constatazione: è il cosiddetto grosso pubblico quello che è in grado di apprezzare e comprendere le forme d'arte più avanzate, assai più, ed assai meglio dell'« intellighenzia » ignorante, presuntuosa e sciocca.

Senza voler dare a questa distinzione una recisa rigidità si può dire che l'avanguardismo artistico presenta due aspetti: l'uno corrisponde alla ricerca puramente tecnica, ed ha quindi un carattere preparatorio condito sovente di « fumismo » e di esasperazioni polemiche. L'altro rappresenta piene realizzazioni artistiche di un mondo attuale che trova una forma conveniente in tecniche attuali.

È chiaro che per apprezzare valori puramente tecnici occorre aver ben chiare in zucca le ascisse e le ordinate delle evoluzioni delle forme, occorre dunque essere una coscienza sottile e coltivata.

Ma il secondo aspetto dell'arte d'avanguardia è invece accessibile a tutti; meno che — e qui sta il punto — all'« intellighenzia » che, mentre è priva di elementi culturali sufficienti ad apprezzare il puro tecnicismo ed il tentativo, è d'altro canto troppo infarcita di mezze idee e di disordinate cognizioni e pregiudizi tradizionali per non opporli ad ogni opera nuova, che invece le grandi masse sono disposte ad accettare ad occhi chiusi.

La prima forma ha carattere « d'eccezione » e dovrebbe interessare prevalentemente gli artisti ed i critici; e fornire agli uni nuove risorse tecniche, e agli altri nuovi elementi di comprensione.

La seconda forma dovrebbe essere da editori impresari espositori e mercanti messa a contatto del grande pubblico.

Il caso « Teatro degli Indipendenti » è un caso tipico.

È difficile che carpentieri, fabbri, serve, modiste, sartine, pedicure, dattilografe, facchini e donne pubbliche seguano con interesse un corso universitario sulle onde herziane e ci prendano quel gusto che possono prenderci i competenti.

Ma trovata l'applicazione della Radio, è quel meraviglioso ed invidiabile pubblico, degno di Shakespeare, il primo ed il solo che se ne entusiasmi, mentre la borghesia, trova che i suoni trasmessi sanno di ragnella e di metallo e continua a schiacciar pisolini per le sale dei concerti.

Un Teatro sperimentale, in quanto presenta a volte tentativi e valori tecnici dovrebbe avere un pubblico di tecnici, di critici.

Ma i critici delle gazzette appartengono all'« intellighenzia » (con tutti gli attributi che sopra) e chiedono che Bragaglia « esca fuori »: come a dire togliete le automobili dalle piazze e sostituitele con dei conferenzieri che illustrino il motore a scoppio e le sue proprietà.

Altro caso: un giornale del mattino sostenne una campagna, che sembrò felice, e per la quale non voglio trovare adeguati aggettivi, contrapponendo e « l'arte del Novecento » (come vi si diceva grossolanamente) qualche classico e certe stremenzite porcheriole dell'Ottocento: poniamo un ritratto di Mancini ed uno di Picasso, la Venere Callipigia e una scultura di Zadkine.

Rinunziando alla funzione da altri espletata nello stesso giornale, non senza garbo, di volgarizzazione il critico faceva appello, sicuro di aver tutti con sè all'evidenza: chi ha occhi per vedere guardi e confronti.

Bel metodo! Nietzche diceva: « quel giovanottone dalle spalle quadrate che sostiene sotto il braccio quella vecchina piccola e curva è suo figlio, cioè è uscito dal ventre di lei... è contrario alla evidenza! ».

Perchè in buona o in mala fede il critico geniale sceglieva aspetti « dell'arte del Novecento » per lo più meramente plastici e tecnici, contrapponendo opere i cui sentimenti inspiratori erano di universale comprensibilità. Come dire ad un essere ipotetico che sia ignaro delle leggi della riproduzione e dello sviluppo fisico che un giovanottone grande e grosso è uscito dal ventre di una vecchina tre volte più piccola.

È contrario all'evidenza!

E sapete come erano fatte le scelte? secondo i « titoli ».

Benedetto Croce a proposito di una « Storia della Madonna in pittura » irrideva questo metodo balordo di comparazione di contenuti intesi come valore artistico, e sarcasticamente preannunciava una « Storia del Bue, dell'Asino e della Mangiatoia » (Mi pare inutile ripeterne gli argomenti, assai facili ed ormai di uso corrente).

Ma, lieto del successo e delle risate che il pubblico « ingannato » — mettiamo in buona fede, a tutto scapito della intelligenza del critico; o, se volete, in mala fede, a tutto vantaggio della sua « furberia »; ma allora a scapito della sua onestà critica — il *Messaggero* ci ha ammannito — tra il consenso della « intellighenzia » ignorante, presuntuosa e sciocca la « Storia del Bue dell'Asino e della Mangiatoia ».

Il Cinematografo ha avuto una grande fortuna, quello di non essere considerato dalla borghesia capace di « arte vera e propria » (come diceva stranamente Prezzolini).

(Il come e il perchè anche nei più colti e in quelli che facevano professione di intellettualismo è chiaro essendo i borghesi in Italia tutt'al più idealisti; e non essendoci posto nell'estetica dell'idealismo nè per il Teatro nè per il Cinematografo. Almeno fino alle ipotesi prospettate da Piero Gobetti e parzialmente seguite da Benedetto Croce e modificate in parte da Silvio d'Amico.

Avvenne così che col pieno consenso della della « canaglia » di Barettiana memoria (invidiabile ed ideale pubblico di Shakespeare) il Cinematografo potè realizzare le sue migliori creazioni artistiche.

(Dopo aver fatto per anni felici i bambini di tutto il mondo e le servette che li accompagnavano, Charlot, in parte declinante verso la maniera e l'eccessiva effusione sentimentale ebbe innumerevoli articoli e saggi di Critici « scopritori »).

Il Cinematografo conferma così la tesi esposta di sopra. Di più: come spettacolo alla creazione del quale varie arti collaborano, il Cinematografo ci ha mostrato quali risorse si possano trarre dalle espressioni più audaci ed avanguardistiche « e come il pubblico sia pronto ad accettarle ».

Mentre la sciocca vigliaccheria borghese ha reso luogo comune l'elogio di Boccioni che ignora, il Cinematografo si è servito delle sue « compenetrazioni » per le « sovrapposizioni » che entusiasmano tutti.

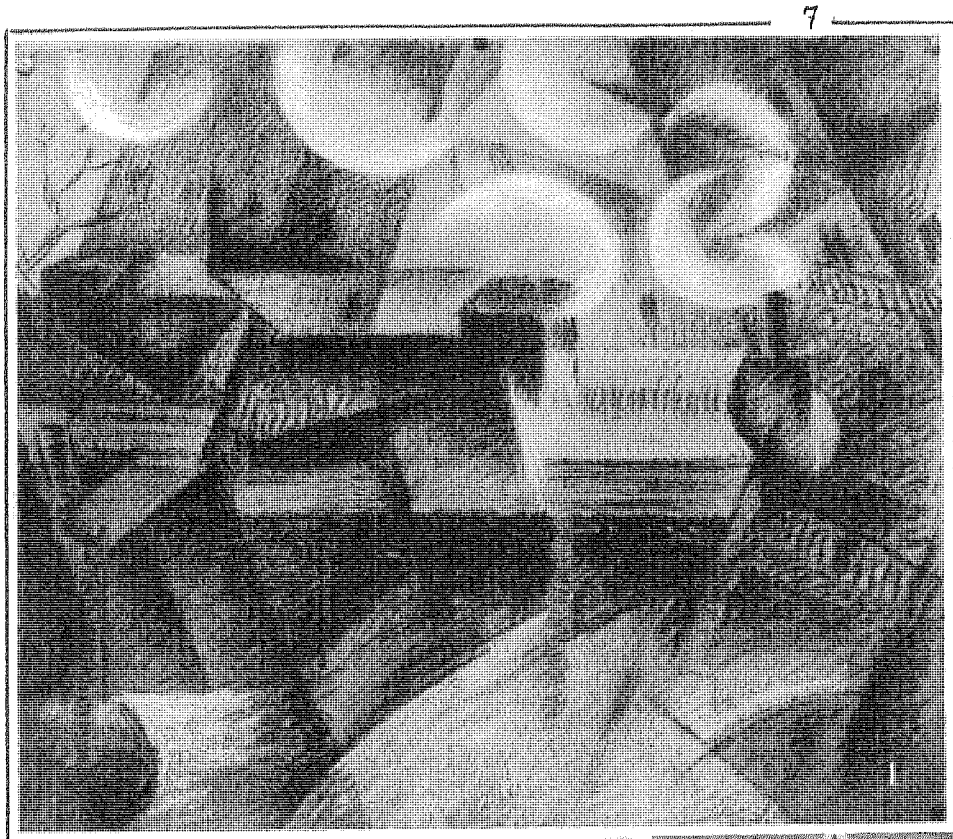
Quadri simili a « I trams entrano nelle case » di Severini, che hanno dato motivo di ilarità a tutte le signorinelle normaliste d'Italia entusiasmatesi del « Sogni » di Corcos, dei Putti di Sartorio e dei Cieli di Tito, si sono visti imitati nei *films* meno audaci con consensi generali.

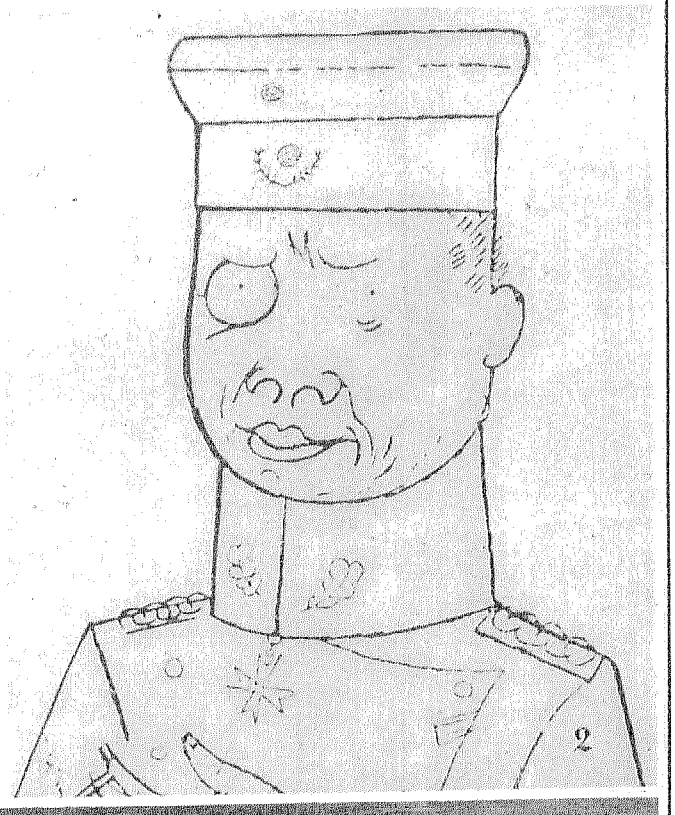
Certe nebbie post-impressioniste hanno ispirato « Aurora » di Murnau, e mentre la borghesia tedesca insiste a ficcar dentro Giorgio Grosz, Stroheim ha reso odioso in tutto il mondo (« l'uomo che voi odierete con tutte le vostre forze ») il tipo bollato dal grande disegnatore berlinese.

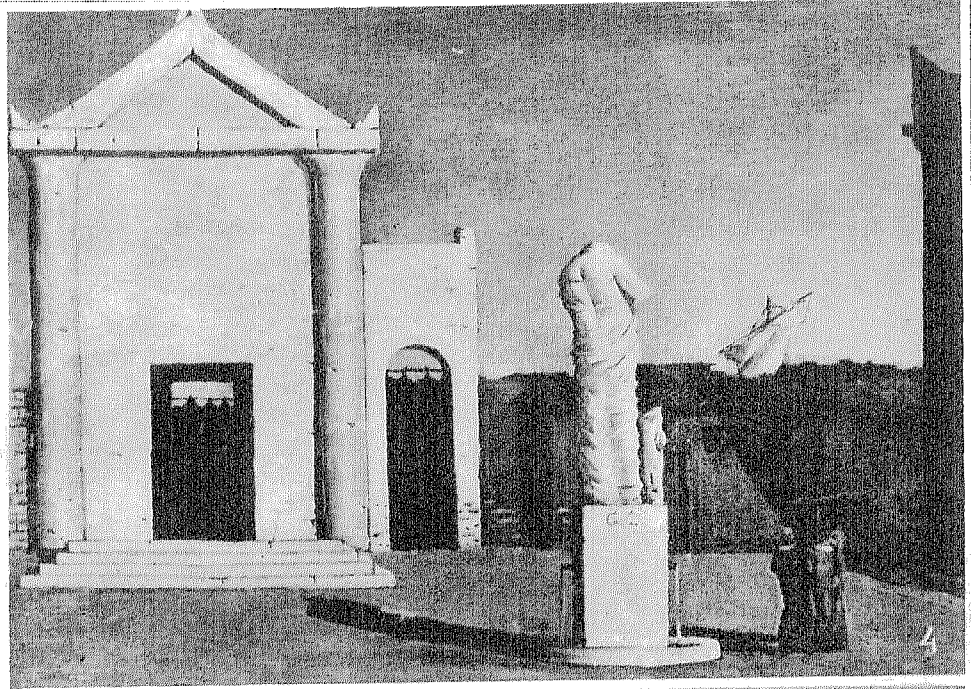
Mentre in « Varieté » e in qualche altro *film* tedesco è chiara l'influenza di De Chirico e degli altri metafisici italiani.

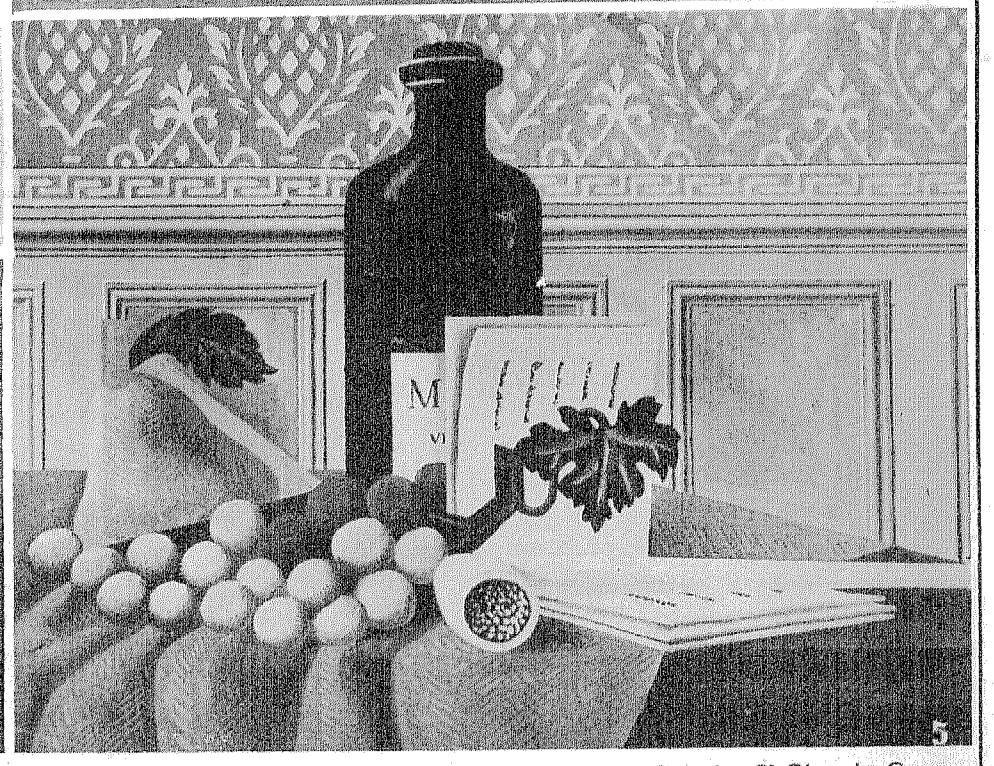
Queste relazioni tra il Cinematografo e le altre arti saranno prospettate coi problemi annessi, in altri articoli; qui ci basta aver affermato la capacità artistica delle masse, considerazione da cui deve prendere le mosse ogni « salvatore » dell'arte italiana

Umberto Barbaro





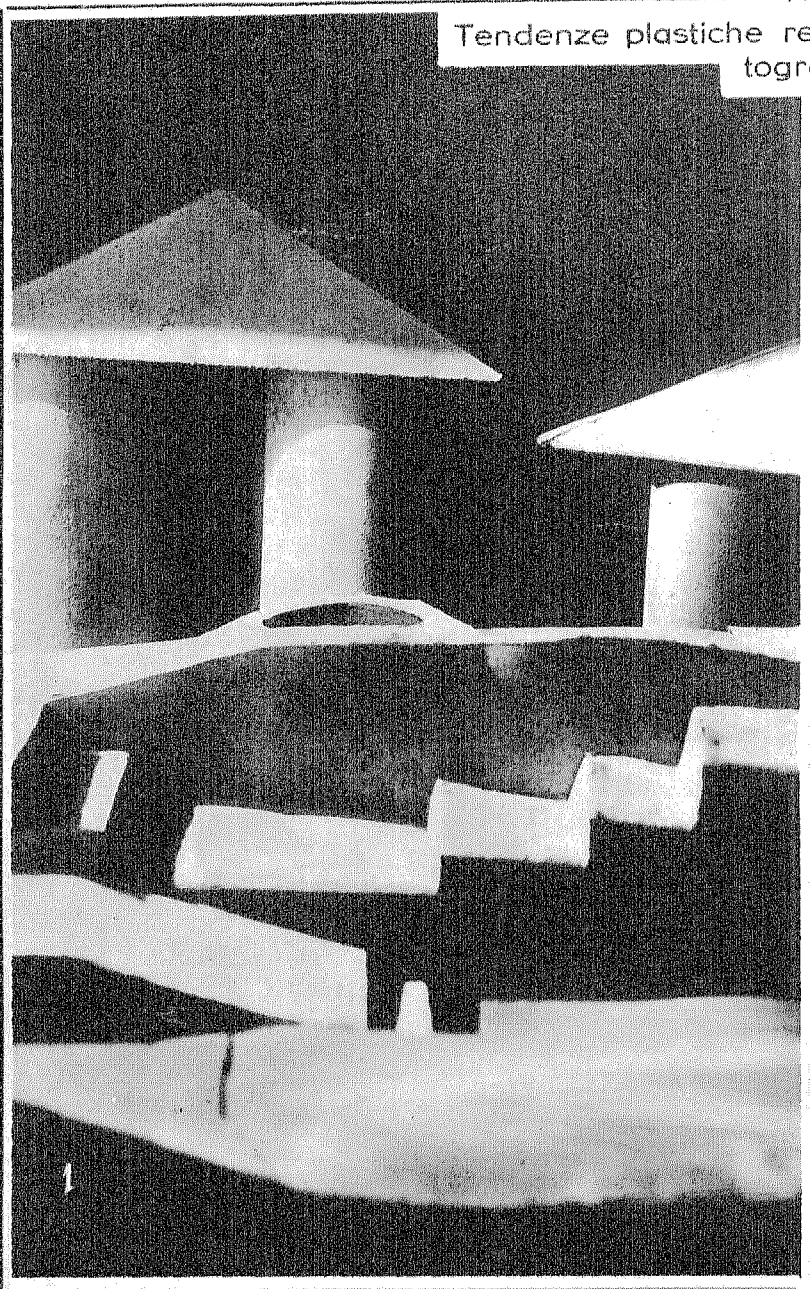


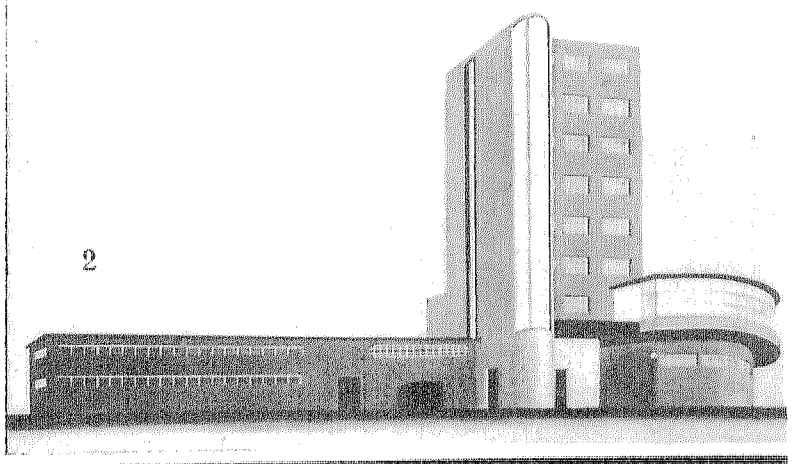


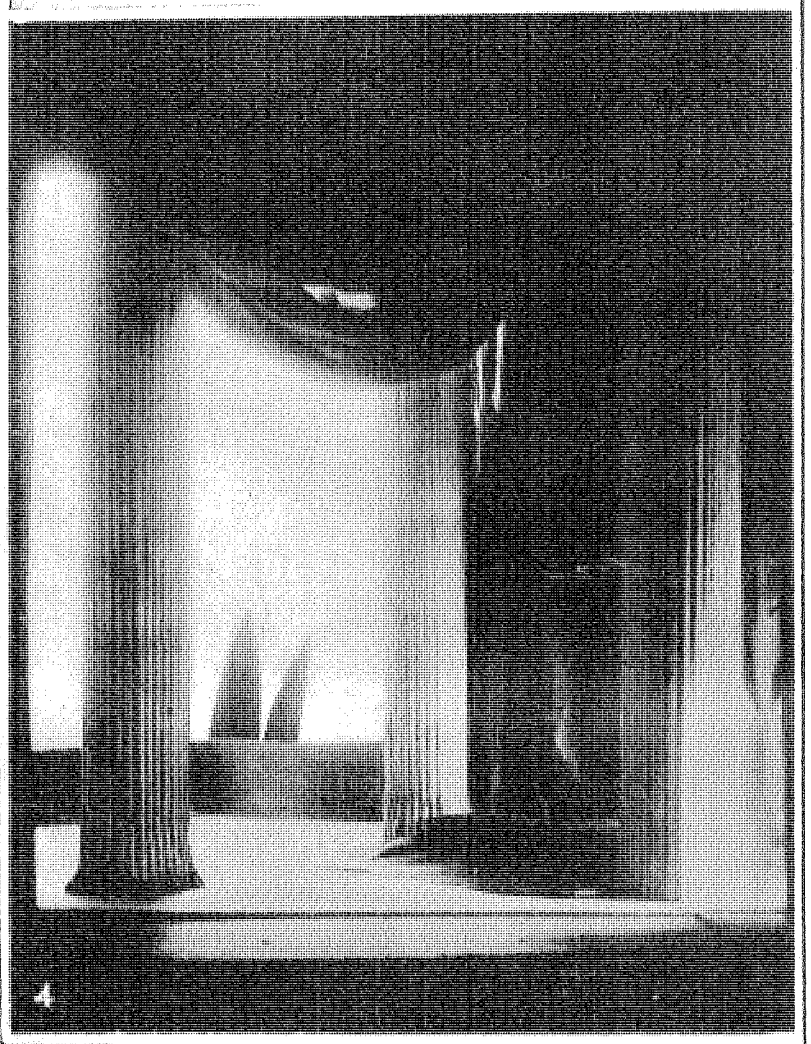
1) Severini. Il treno entra nelle case. (La pittura d'avanguardia previene le sovrapposizioni cinematografiche). – 2) Giorgio Grosz. Origine di Stroheim, e... – 3) Giorgio Grosz. ...altri aspetti della classe dominante. – 4) Giorgio De Chirico. Enigma di un pomeriggio di autunno. (Il fascino e la suggestione delle rarefazioni alchimiche e metafisiche di qualche tela di Giorgio De Chirico anteriori al surrealismo). – 5) Gino Severini. Natura morta. (il perfetto rilievo e la " necessità „ della disposizione plastica degli oggetti, problema comune alla pittura ed al cinematografo). – 6) Stroheim. (L'uomo che voi odierete con tutte le vostre forze).

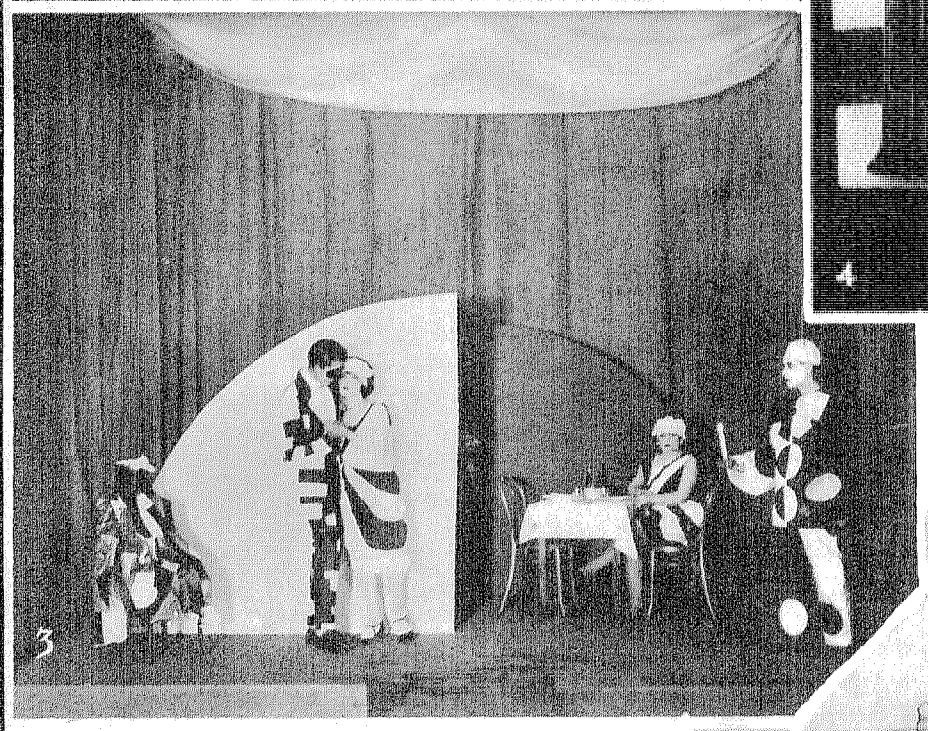
La donna e lo sport. — In alto - Per conservare al massimo grado la fotogenia del proprio corpo, le attrici americane si dedicano ad ogni genere di sport.
L'amore in cinematografo è sempre convenzionale e personalistico. Il lettore può riconoscere nelle vignette pubblicate più sopra diversi baci di attori molto noti che hanno standardizzato quello che è il sentimento più mutevole della vita umana.
In basso a sinistra - L'interessante attrice tedesca Ruth Weyer si trova in questi giorni in Italia per interpretare il nuovo film A. C. I. A. La Grazia ... La bella attrice ha asserito di essere entusiasta dell'Italia ed ha dichiarato che amerebbe molto lavorare in Serie A, sotto il nostro cielo.
Al centro - Moderno cavaliere, Ramon Novarro fugge in aeroplano dopo aver rapito la bella Anita Page.
A destra - Rina Marsa si riposa tra una scena e l'altra.

Tendenze plastiche realizzate dal cinematografo









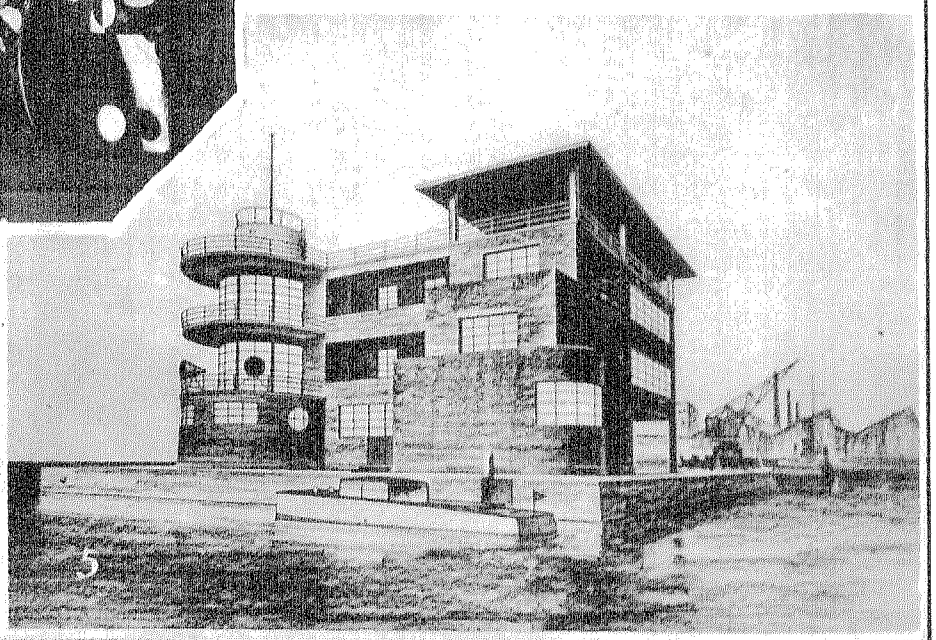
1) La messinscena neoclassica a sfumature simboliste (*Bragaglia* - Scena per l'Antigone).

2) La bellezza funzionale dei nuovi edifici industriali (*Puppo* - Progetto per stazione).

3) La messinscena suridealista (*Malespine* - Scena per un suo dramma).

4) La messinscena neoclassica a sfumature metafisiche (*Bragaglia* - Scena per il Sansone di A. Spaini).

5) La bellezza funzionale dei nuovi edifici industriali (*Susini* - Progetto per sede di Capitaneria di Porto).



ANTON GIULIO BRAGAGLIA

Per un'estetica cinematografica

I politici hanno afferrato il significato sociale del cinema. In tutti i paesi la politica si interessa, giustamente, delle manifestazioni di quest'arte. Ma si osserva: la personalità artistica — dalla quale (più che dai mezzi procedimenti tecnici) deriverà sempre ogni originalità creativa e fantastica, — non può a nessun patto distaccarsi dal fondo nazionale etnico e spirituale, donde emerge eccellendo con la singolare caratteristica del genio. Chi va ora esaltando l'internazionalismo cinematografico, commette un grave sbaglio; si lascia forse sedurre dalle esigenze, d'altronde imperiose, della propaganda, per un conseguente imperialismo artistico; il che costituisce certissimamente un altro lato assai delicato del problema d'una rinascita del film in ogni nazione. Ricordiamoci dunque a tempo che i capolavori si fanno presto universali, per virtù propria, e senz'essere cosmopolitici! Badiamo alla sostanza dell'arte nuova che è inevitabilmente nazionale e improntata al gusto e alla capacità dei realizzatori.

La parola o l'immagine?

Non riguardano pertanto l'arte, i lamenti sorti a proposito della applicazione della parola alla visione, invenzione barocca — in verità dai più osteggiata — per la quale, si teme irrimediabilmente chiuso il campo di irradiamento commerciale dei films. Già in sè tale ridicola invenzione — prosaica intenzionalmente, e pedestre nel punto d'appoggio naturalistico e veristico non corrisponde affatto al genio visivo del cinema. Tanti ingegneri per una meschinissima trovata meccanica, che poi dal lato estetico (che qui sopra ogni altro importa) col suo puntuale sincronismo e le voci pleonastiche inutili dannose, anche se non sgradevoli, vengono a guastare l'incanto della figurazione nel silenzio, le attrattive singolari della pittura in movimento!.

Temere che il cinema trovi i propri caratteri e limiti nazionali nell'uso del linguaggio parlato nelle singole nazionalità, e insieme una stupida o contradditoria preoccupazione. Speriamo bene che sia ormai noto a tutti quanto differiscano una leggenda nordica e orientale, russa o svedese interpretata da cineasti rappresentativi di queste nazioni, da creazioni per lo schermo dovute a Francesi o Italiani o Americani, ciascuna rispondente ad attitudini fondamentalmente distinte, e però già altamente originali nella struttura e composizione degli elementi visivi propriamente cinematografici.

Suvvia! È addirittura poco serio il parlarne!

L'industrialismo e l'arte

Sempre per la disputa sull'internazionalismo e la nazionalità dell'arte — vecchia storiella che l'universale significato della bellezza risolve pacificamente — crediamo che se non commuoverà l'urgenza delle ragioni artistiche contrarie al *film* sonoro e parlato, almeno dobbiamo augurarcelo gioverà alle considerazioni pratiche e patriottiche del valore di scambio enormemente più largo, inerente al « linguaggio visivo puro ».

La favola di linee e colori e il film « astratto »

Si dimentica che per il cinema l'espressione è e non può non essere, che per immagini ossia « fotografia ». Nell'incertezza dei primi anni il *film* ha voluto rifare per proprio conto il teatro, il romanzo, la musica, e la pittura. Da modi narrativi a rappresentazioni pantomimiche, da sviluppi drammatici, comici, a lirismi visionari, il cinema ha spaziato in molti campi affini alle arti precedenti, che pur vorrebbe sorpassare. Ecco ora l'ultimo sforzo, e un altro errore. L'altro errore del *film* cosidetto avanguardistico, è di voler fuggire il realismo fotografico iniziale e fondamentale non soltanto coi mezzi e trovati della macchina di ripresa, e con le successive operazioni di trucco e montaggio, ma col rifugiarsi disperatamente azzardosamente puerilmente, nel balocco delle congegnazioni astratte ornamentali ed espressionistiche, di linee e colori in movimento.

La favola di linee e colori è però di pertinenza esclusiva della pittura; e non può pretendersi dalla figurazione meccanica propria alla fotocinetecnica normale. Si conoscono tentativi, altrimenti interessantissimi, di sostituire disegni ornamentali o architettonici alle fotografie. Questa storia di giuoco pirotecnico o caleidoscopico, come è stato osservato, non è incoraggiabile, anzi non dà serio affidamento.

Ben pochi disegnatori sono capaci di giovare al *film* disegnato e architettato, con pazienza certosina, figura per figura (come nel noto blocco che si scartabella col pollice, perchè le immagini o vignette dei duellanti o del cacciatore che spara ecc., si inseguono celermente, creando così l'illusione del moto) o magari schema per schema, ove si tratti di motivi geometrici e d'arabeschi in movimento.

Si nota a questo riguardo dagli scrittori, che il *film* assoluto, astratto, architettonico, caleidoscopico, pirotecnico, è una santa corbelleria, la cui irrealtà è certo assai suggestiva, ma non giunge a significazioni soddisfacenti, restando per lo più

Quanti tentano rinnovamenti nella cinematografia italiana non possono ignorare le impostazioni dei singoli problemi dello spirito contemporaneo

inespressivo; mentre è discutibile che rappresenti la vera strada dell'arte cinematografica, se pure in qualche modo è capace di dire vaghe emozioni sulla base esornativa e priva affatto di riferimenti concreti, che gli è propria.

Nè è il caso di scomodare la storia dell'ornamentazione policroma, o la Policromia Spaziale Astratta, e relativa Scenografia Ritmica di Alberto Bragaglia!

La sola fotografia, con la scelta, e l'ordinamento compositivo nel vario ritmo dinamico del *film*, con la ripresa in movimento accelerato o rallentato o sincopato, soltanto la fotografia può formare un materiale di immagini bastantemente ricco e significativo per giungere all'arte. Attenti, perciò ai vicoli ciechi!

Pericoli del realismo

Viceversa grandissimi ci sembrano i pericoli e gli inganni di un realismo mal concepito. È nell'uso corrente adoperare l'aggettivazione di « fotografico » per intendere non dico l'oggettività, l'impersonalità o verità delle immagini, ma la mancanza di genio, di calore, di fantasia.

Il documentario e lo scientifico sono apprezzabilissimi in sè; meglio ancora lo saranno se non tradiscono, in un *film* d'arte, la funzione estetica, emotiva, loro richiesta.

Preferiamo alle fotografie « fotografiche » — che poi falsano egualmente la realtà, almeno per l'assenza del colore, e la prospettiva esagerata — le ombre cinesi e le rozze incisioni lineari delle caverne. L'esattezza fotografica non è l'elemento artistico della fotografia! (Come la somiglianza e la minuziosità non lo sono per la pittura).

Aggiungeremo che per realismo in cinematografia, non si vuole significare soltanto la corrispondenza alla esteriorità oggettiva, ma tutta una valutazione estetica dei fini di un'opera d'arte. E questo è altro paio di stivali, e conduce diritto alle esagerazioni dei surrealisti e dei peggiori espressionisti.

Cromatismo

C'è ancora qualcuno che si lambicca per dare alla proiezione luminosa anche il colore. Il colore del cinema, invece, è il bianco e nero. Ricordate il disposto di celluloide sbavato più che dipinto, con incredibilmente balorda opera manuale?

Secondo me, non dobbiamo impazzire per l'assenza del colore, ossia dei colori. Altra cosa sono i viraggi monocromi, non sempre opportuni del resto.

Produzioni celebrate dalla cinematografia mondiale, sono giudicate unanimemente come veri e propri « albums » di acqueforti, vibrate superbe vigorosissime. Non basta. La luce ed il moto della visione incolore per così dire raggiungono infatti risultati esaurienti, con effetti monocromatici grandiosi, come hanno dimostrato i direttori e gli operatori più valorosi. In Italia poi, quanto a sapienza fotografica, non siamo davvero secondi ad alcuno! L'ortocromatismo, la sensibilità per le gradazioni e le sfumature d'un solo colore, ritmato e dosato, dal massimo chiaro al più profondo nero, ci sono ben familiari.

Lasciamo ai cattivi pittori (per quel che se ne attendono) il falso miraggio della fotografia e magari della cinematografia colorata. E badiamo intanto ai mezzi di cui realmente disponiamo, per fare arte mediante le inquadrature del *film*.

Stereometria

Del pari inutili ritengo le ricerche di fotoscultura e di cinema in rilievo, ai fini del vagheggiato poema visivo dovuto tutto alle ombre illusorie che un raggio artificiale proietta sullo schermo. Poveri noi se le distanze e i volumi, le masse corporee e la spazialità bidimensionale dell'attuale cinema, volessero sostituirsi con evidenze realistiche, riducendo l'immagine al presepe, imitativo e spoetizzato sino alla pedanteria, e così lontano dal senso sculturale delle forme, realmente costruite in uno spazio e in una luce, che sono bensì reali, ma non si tagliano via con nessun artificio d'illuminazione o di ambientazione, precisamente contrario alla vera statuaria; astrazione pura della plasticità per se stante!

Gli occhi del pubblico si vanno assuefacendo al nuovo linguaggio. Alle bravure cinefotogeniche va corrispondendo sempre più una bene agguerrita preparazione ed educazione cinematica dell'occhio, nelle masse popolari e borghesi amanti del nuovo spettacolo.

Gli argomenti e le trame

Su certezze siffatte del compio e dei modi consentanei alla natura del cinema, si sfreneranno le ideazioni dei novissimi spettacoli attesi dallo schermo. E in quanto a gusti, ce n'è per tutti! Le tendenze realmente fattive e le scuole dottrinarie e teoriche — ormai pullulanti in fatto di *films* — si scatenino pure in tutte le direzioni; sulle orme della musica sinfonica o della pittura d'affreschi, dalle grandi decorazioni e parate teatrali, alla immediatezza delle scene realistiche, dalla pantomima e dalla orchestra, all'invenzione architettonica e ornamentale. Resta per fermo che le maggiori possibilità del cinema sono lontane da ogni contaminazione o prestito dalle arti classiche e tradizionali. Le immagini che l'obiettivo coglie e la mente dirigente predispone, adatta, congiunge, debbono esser viste con la nostra anima, e per la nostra sensibilità e per il gusto rinnovato vogliono appunto essere collegate, ordinate, armonizzate, perchè comunichino un brivido nuovo alla folla assetata di novità e di emozioni, se non di pura bellezza, bisognosa di menzogne iperboree più che di terrestri verità.

Fantasia, comicità, espressioni passionali, umanità concreta e mondi di sogno, ispirano l'arte nascente; e gradatamente aprono una via, che nessuno dei generi d'arte conosciuti aveva mai percorsa.

Anton Giulio Bragaglia

La mia morte civile

avventure cinematografiche di MASSIMO BONTEMPELLI

Perchè buon Dio, mi avete fatto tanto sensitivo? Senza questa imperfezione, oggi sarei ricco a milioni. E ricchissimo fui, per qualche giorno; ma per troppo sentire ho dovuto rinunziarvi. Fui ricco, dopo l'improvviso trionfo della mia interpretazione cinematografica della *Morte civile*. Per caso entrai nell'Olimpo muto, e per necessità ne uscii. Vivevo in un villaggio della Calabria.

Un giorno, nel caffè di quel villaggio, ebbi una discussione col cameriere. Appena questi se ne fu andato, un gentiluomo ch'era seduto al tavolino accanto, con accento americano mi si presentò:

— Sono il direttore della *Dumbplay Celestial Company*, appena ho sentito la vostra voce col cameriere, ho indovinato in voi la stoffa d'un eccellente attore muto.

Continuò, che in modo particolare gli sembrava il mio fisico fosse adatto per fare il protagonista in una riduzione filmica della *Morte Civile*.

Esitavo, insistette, mi offerse una somma prodigiosa. Cominciammo dopo pochi giorni il lavoro. Entrai subito a maraviglia nella psicologia vulcanesca di Corrado, pittore siciliano e furibondo amante e cognaticida appassionato. Troppo v'entrai. Mi ci consumavo. Il dramma è, per Corrado, una serie di eventi esasperati: amore, gelosia, odio, omicidio, prigionia, fuga, strazio coniugale e paterno, coscienza della morte civile, suicidio. Io, recitando provavo ognuna di quelle tempeste in me come vere. Dopo ognuno di quegli sforzi — cioè dopo ogni scena — mi occorreva uno sforzo più grande, e lunghi riposi, per sgombrare l'animo da quella condizione e potervi sostituire la nuova. Si perdeva con ciò molto tempo, ma la mia interpretazione riusciva così fenomenale che il direttore di buon grado vi si assoggettò.

* * *

La cosa procedè tranquillamente fin che si trattava di rappresentare la vita di Corrado pittore davanti al cavalletto in mezzo ai selvaggi scenari della natura, o i primi momenti del suo idillio con Rosalia. Ma la famiglia di lei non mi voleva. Io per un bel po' rimasi veramente torbido contro il gentile attore che impersonava il fratello di Rosalia; pure, finita la scena, in breve riuscii a tranquillarmi. Poi commisi il ratto della fanciulla portandomela sulle braccia davanti all'occhio polifemico della macchina da presa. Dovettero i miei compagni rincorrermi, perchè di tanto ardore m'ero invasato, che continuai a correre, fuori e lontano ormai del campo di posa: a correre, e ora stavo scavalcando una siepe mentre la prima attrice tra le mie braccia strillava. Chi sa dove l'avrei portata se non m'avessero raggiunto e svegliato, rituffandomi nell'innocente realtà. La gran tortura cominciò con la scena dell'uccisione di mio cognato.

Lo odiai in pieno, quel giorno. Lo uccidevo con una gran bastonata sul cranio. (Per fortuna lo schermo non doveva presentare che la prima parte di tale mio gesto). Perchè ero diventato una belva, mi portarono a casa e mi misero in cura. Per più settimane fremei d'odio. Non ero pazzo. Sapevo perfettamente che il mio buon compagno non era il fratello di Mara d'Ayala (il nome della prima attrice) e che non gli sarebbe importato niente se me la fossi sposata anche due volte al giorno. Sentivo in me, nei nervi, nel sangue, tutti i fremiti dell'odio di Corrado per il cognato, ma dentro il cervello sapevo bene di essere io, non Corrado: e questa sovrapposizione di sostanze, e quella condizione d'odio senza oggetto, anzi movimento d'odio senza l'odio, era ancora più lacerante.

Tornato al lavoro, mimai la scena seguente, ove gli sbirri mi colgono, legano, strascinano; e fui buttato in prigione.

I tredici anni della prigionia di Corrado (una mattinata di lavoro) m'abbatterono molto — ma qualche settimana di supernutrizione mi rimise in forze per eseguire la celebre fuga dalla prigione: e quando scesi, lungo le classiche lenzuola attorcigliate, lo scabro spigolo d'un torrione, e posto piede in terra mi trovai libero e solo nell'aperta pianura, allargando di gioia le braccia davanti all'obbiettivo sentii dalla lente di quello soffiarmi in volto impetuosa tutta l'aria del creato. E cominciai, torace gonfio, occhi al cielo, a camminare la sterminata pianura.

— Alt!— gridò dopo qualche passo il direttore. — Ora mostri d'essere molto stanco.

Ubbidii. Allora rapidissima una stanchezza conquistò tutte le mie membra, m'invase, m'accasciò.

— Va bene. Si rialzi. Può farmi qualche controscena di fame?

Cominciai i gesti e le svenie dell'affamato. Subito una fame asprissima mi torturò i visceri. Mi sentivo tutto svuotato; e come una vescica ripiegai e caddi. Si precipitarono a rialzarmi, ma oramai non mi reggevo più. Balbettai fioco fioco:

— Man... giare...

Correvano al baraccone delle cucine: mi portarono piatti colmi di carni rosolate e sanguinanti, smisurati blocchi di formaggio, e vino e pane; e tutto — Corrado da due giorni non mangiava — tutto bevvi e mangiai: mangiai voracemente, a precipizio, per non so quanto tempo senza interrompermi. Ritrovavo vita e forza.

— Ora riprendiamo la scena, presto, prima che la luce vada giù.

M'alzai di sui piatti, rifatto e colmo, e trangugiando l'ultimo boccone corsi alla macchina. Il direttore disse:

— Facciamo un primo piano di quelle espressioni di fame, che andavano benissimo. Vuol riprovarle?

Fu portata avanti la macchina. A un metro dall'obiettivo, tra due schermi bianchi che gli aiuti reggevano sotto il mio viso per accumularmi i riflessi, rifeci le smorfie. Durarono un minuto: e già ne risentivo in me gli effetti.

— Benissimo — diceva l'americano.

— Basta.

Ma ero novamente caduto in terra per inedia: ancora, in suggestione di quegli stiramenti famelici del mio volto, una lunga fame vera mi dilaniava: il mio ventre sussultava vacuo, morso, roso, infelicissimo. Imploravo. Dopo qualche perplessità, dovettero portarmi altri cibi, e per un bel pezzo ancora divorai, come un diluvio, come un incendio.

Non occorre che io ripercorra tutto il dramma fino alla spasmodica morte per stricnina. A me tarda raccontare fatti più maravigliosi, che m'accaddero più tardi, quando il lavoro già da tempo era finito, quando si cominciò a mandarlo in giro per il mondo.

* * *

Fatti maravigliosi. Incredibili, forse. Certo se qualcuno me li raccontasse stenterei a crederli. Ma devo ben credere a me stesso.

Finito il tormentoso lavoro, forse non mi sentivo stanco; vuoto, piuttosto, e quasi annullato. Gli attori se n'erano andati chi qua chi là: anche l'americano partì, con le macchine e con non so quanti chilometri di pellicola, non senza avermi lasciata una gran somma di danaro e promettendone altre per quando si sarebbero vendute le copie. Era entusiasta. Passò qualche tempo: non ci pensavo più. Perdurava in me quel senso di vuoto e di interiore nulla. Non avevo più desideri nè sentimenti nè quasi sensazioni di sorta. (Ma ogni tanto, a intervalli, qualche raro e breve accesso di disordine e affanno nervoso al tutto inesplicabile: subito passava). Un giorno, ai primi di settembre, ricevo una lettera molto affabile dell'americano, che mi dice di trovarsi a Roma. Aggiunge: — la pellicola è stata montata, è riuscita maravigliosa. La proietteremo in prova il 15 di questo mese: avrà un gran successo. Spero che quel giorno lei venga a vedersi. — Questa lettera mi lasciò indifferente. Dopo qualche giorno risposi che mi era impossibile recarmi a Roma per il 15. Il 14 presi il treno e andai a Roma.

* * *

L'americano m'accolse con effusione; ma a me non riuscì, nonostante ogni mio buon volere, vincere la mia freddezza. Lo pregai molto fermamente di non presentarmi a nessuno. Arrivato con lui alla sala, mi caccia in fondo, solo, in un angolo oscuro. Non c'erano che una ventina d'invitati, nelle poltrone centrali. Si fece buio, e sullo schermo cominciò la storia di Corrado.

Io non avevo preveduto.

Da principio non m'interessava; ma appena — dopo le prime scene — fu apparso sullo schermo Corrado, io sentii me stesso ribalzare su e fuori dalla scolorata atonia in cui ero rimasto immerso da quand'era finito il lavoro sino a quel punto. Fui come uno svenuto che rinvenga tutt'a un tratto; o come una sostanza che d'improvviso a un gesto divino trabalza dal nulla nell'essere. Tutto questo fu in un istante: l'istante in cui vidi l'immagine di Corrado, cioè la mia, ch'era sua, tranquillamente seduta davanti a un cavalletto in mezzo alla campagna. Ma similmente in un successivo istante, un lampo, mi resi conto che quel mio risentirmi esistente, non era in me, era in lui: in colui, che ora guardava Rosalia con radiosa ammirazione: e questa s'esprimeva nello sguardo della figura, ma io la sentivo in me tutta: ora mi sorpresi a tendere le braccia nel buio della sala con l'impeto della nostra anima innamorata. Poi la mia immagine scomparve, rifui vacuo. Ora d'un tratto m'invase un gran furore, mentre sullo schermo Corrado, cioè io, ferocemente disputavo contro l'ostinata famiglia di lei. Di qui, fu un crescendo di spasimi rotti da brevi plaghe di vuoto: tutto ciò che Corrado aveva sofferto vivendolo in vent'anni, e io recitandolo in alcuni mesi, ed era atrocemente ora costretto in due ore.

Quando, all'ultimo, Corrado là si rotola e dà scatti sotto l'influsso della stricnina, mi trovai tra le poltrone riverso sul pavimento a sbalzare e quasi morire. Improvvisamente si fece la luce, ed ero vuoto ed inerte. Gli spettatori s'affollavano intorno al direttore. Prima che mi cercassero, dalla tenebra del mio angolo per una porticina fuggii all'albergo. La sera stessa l'americano mi scovò, e mi raccontò l'ammirazione di tutti.

— Abbiamo già venduto una copia per Roma, una per Milano, e una in Francia. A Roma si proietterà al pubblico lunedì, alla sala *Splendor;* e il mese venturo a Milano.

Mi consegnò un assegno. Il giorno dopo tornò con due nuovi contratti che mi costrinse a firmare, e mi lasciò altri dollari, molti.

* * *

Io ripartii, ma senza fiducia di guarigione, per il mio paese. Ero vuoto. E ora sapevo benissimo qual era il mio male. Non sperai troppo di liberarmente con l'astenermi dal vedere il mio *film*. Avevo capito perfettamente che la mia vita e la mia sensibilità erano oramai passate intere là dentro, in quei due chilometri di pellicola, e là erano rimaste, pur legate in misterioso nesso alla fonte loro, che era il mio cuore; capii, senza dubbio possibile, che ormai ogni qual volta il *film* si fosse rappresentato, in una parte qualunque del mondo, io, durante il tempo del suo svolgersi, ne

Films americani

Il fantasma del castello (*Metro Goldwyn*) al Capranica.

Questo *film* ci ha fatto tornare alla memoria i beati tempi della nostra adolescenza quando leggevamo avidamente la prosa degli scrittori anglosassoni e francesi pubblicati ne « Il romanzo mensile ». A quel genere di letteratura arieggia infatti « Il fantasma del castello ». A proposito di questa produzione di Tod Browning ho sentito parlare di *fantastico;* bisogna però intendere questa parola nel suo significato più grossolano e più semplice, mentre sarebbe del tutto errato fare riferimento a Poe o ad Hoffmann.

« Il fantasma del castello » è stato realizzato secondo un ricetta molto cara a quegli scrittori non di prima categoria di cui parlavamo poco fa: grand-guignol, intreccio drammatico-poliziesco, avvenimenti macabri, tra cui inevitabilmente un assassinio misterioso, e infine un zinzino di vicenda amorosa più che altro per poter chiudere il lavoro con un fidanzamento o uno sposalizio, a consolazione di tutti.

Con la disinvoltura che gli è solita Lon Chaney interpreta due parti, facendo contemporaneamente il falso vampiro (la sua truccatura lo rende veramente spaventoso) e il *detective*. Sobrio e correttissimo Conrad Nagel.

Per finire, osserveremo che il *film* sarebbe stato maggiormente interessante se i suoi lati grandguignoleschi fossero stati messi maggiormente in evidenza. Comunque, il *film* è interessante e si vede con piacere.

Dal punto di vista della fotografia e della luministica nulla di notevole da segnalare.

La legge dell'amore (Artisti associati) al *Moderno* e all'*Imperiale*.

Tutti conoscono la concezione romantica della vita che è alla radice dell'arte di D. W. Griffith e il delicato lirismo con cui egli racconta cinematograficamente appassionate vicende d'amore. Un nuovo *film* del realizzatore di « Giglio infranto », non viene certo a sorprendere lo spettatore con innovazioni sostanziali; è tuttavia sempre una cosa piacevole, se non molto interessante, in quanto ci troviamo sempre di fronte ad un'opera realizzata con squisito buon gusto, anche se piuttosto povera di valori puramente cinematografici.

Ne « La legge dell'amore » il pittoresco, il decorativo, il fastoso predominano, rivolti alle costruzioni di *quadri* che nella disposizione delle luci e dei volumi (la fotografia è quasi sempre ottima) riescono spesso ad essere suggestivi. Son dei *quadri* peraltro, e, come tali, statici e staccati, tra loro. Tra i più pregevoli, ricordiamo una corsa in riva al mare, in una luce crepuscolare, corsa che sarebbe stata ancora più bella se maggiormente sviluppata (non sappiamo se la sua brevità dipenda dalla riduzione italiana).

La recitazione è stata necessariamente convenzionale e melodrammatica. Efficacissimo Lionel Barrymore, superbamente truccato; insignificante, invece, Don Alvarado, il solito bel giovane dal viso inespressivo, dalle lunghe fedine e dai calzoni a trombone. che sarebbe molto più adatto per un numero di *varieté*, a capo di una schiera di *girls*. Soffusa di delicata poesia, quantunque manierata, la recitazione di Mary Philbin.

Anna Karenine (Metro Goldwyn) al *Corso Cinema*.

Il conte Leone Tolstoi è morto da parecchio tempo, per fortuna sua e dei signori Edmund Goulding, régisseur, e Frances Marion, riduttore per lo chermo del romanzo *Anna Karenine*.

Dell'opera letteraria non è rimasta nel *film* se non la trama, sfrondata di tutto quello che visivamente non fosse più che comprensibile, in modo da renderla uno dei soliti drammi passionali.

La derivazione del *film* dal noto romanzo fa sì che il *film* stesso debba poggiare sulla recitazione degli attori Greta Garbo e John Gilbert, astri di prima grandezza nel firmamento di Hollywood. L'arte non è sempre direttamente proporzionale con la celebrità; questi due attori che non molto tempo fa ci avevano interessato, l'uno per la simpatica spontaneità del giuoco mimico, l'altra per la signorilità e il raffinato cerebralismo, ci sono qui sembrati, in molti punti, manchevoli, inefficaci e sopratutto *manierati*, preoccupati soltanto di esibirsi continuamente in mille atteggiamenti amorosi che certamente colmeranno di gaudio l'esercito di ammiratori d'ambo i sessi che il duo Garbo-Gilbert ha disseminato per il mondo. Il *film*, quindi, si riduce ad un susseguirsi di primi e di primissimi piani, in cui, se non si vede Gilbert che bacia Garbo, è certo che si può almeno ammirare Greta che abbraccia John. E tutto ciò, alla fine, stanca.

Mario Serandrei

È uscito
HOLLYWOOD VISIONE CHE INCANTA
di
UMBERTO COLOMBINI
Casa Editrice Lattes & C. - Torino

Da Milano

(*Umberto Masetti*) - Alla serie dei *films* d'importanza considerevole — discretamente numerosi, checchè gli irrequieti umori del pubblico abbiano detto o pensino tuttora — presentati nell'attuale stagione, si aggiunge, « Volga, Volga » (Phenix) che da qualche giorno richiama fiumane di spettatori ai *Cinema Corso* e *Reale*. Sapiente — e costosa non poco — preparazione pubblicitaria e attrazione del titolo hanno certamente concorso ad eccitare l'interessamento del pubblico: ma il *film*, di per sè, merita la più attenta considerazione anche se tradisce la sua origine europea non sviluppandosi con quella persistente dinamica di movimento necessaria a togliere pesantezza allo svolgimento dell'azione. La riuscitissima scelta dei tipi coincide con la perfetta estrinsecazione dell'interpretazione formando un complesso di prim'ordine nell'elemento artistico personale. E la realizzazione scenica ben s'intona al carattere leggendario del soggetto nell'omogeneità di stile dei quadri. Il pubblico apprezza il riuscito sforzo del realizzatore Tourjansky e, pur rilevando alcune eccessive lentezze, commenta favorevolmente.

Aveva preceduto al *Cinema Corso* il *film* italiano « Rondine », con Leda Gys, che è riuscito a raccogliere per otto giorni un successo superiore ai suoi meriti, grazie l'accurata presentazione fattane; nella valutazione complessiva dello spettacolo da parte del pubblico deve aver infatti esercitato una discreta influenza l'intermezzo scenico che, dobbiamo riconoscerlo, nel caso specifico ha raggiunto elementi di richiamo. Fuori posto al contrario l'accompagnamento corale nel corso della proiezione, inutile ed arbitrario: alludiamo alla prima parte del secondo atto.

Al *Cinema S. Carlo* un *film* meraviglioso: « Crisi », del quale e sulle cui accoglienze diciamo diffusamente in altra parte. Seguirono: « La scimitarra d'argento » (Fox) ove si dimostra come per fare un *film* non siano sufficienti ottima tecnica luministica, buona fotografia ed indovinata scelta di esterni; e « La maschera della vita », vecchio *film* della Nordisk, nel quale sulla mediocrità generale risalta vigorosamente il temperamento artistico di Gösta Eckmann. Saremmo curiosi di sapere chi ha fatto quelle didascalie...

Al *Cinema Regina* e *Diana* si è avuta molta affluenza di pubblico per il *film* « Nella tempesta » (Art. Ass.), grazie alle diffuse, e quasi completamente meritate simpatie delle quali gode John Barrimore. Il *film* disegna molto bene il carattere di alcuni personaggi e, benchè non dica una parola nuova, è stato seguito con interesse. È succeduto un altro beniamino del pubblico, Ramon Novarro, ed è continuata un'ottima frequenza per quanto il *film* sia di minore consistenza artistica. « L'elegante scapestrato » (Metro-Goldwyn) sviluppa infatti comunissime avventure di argomento più frequentemente toccato dal teatro che dal cinematografo. Ramon Novarro nei panni di Adolphe Menjou.

Al *Cinema Italia* si è ripetuto il successo in seconda visione di « Vena d'oro », l'ottimo *film* italiano dell'A. D. I. A.

segue da pag. 12.

avrei sentito ripetersi in me le fasi e gli effetti.

Infatti, pochi giorni più tardi, alle quattro del pomeriggio, chiuso nella mia camera non mi maravigliai di sentirmi d'un tratto attorno al capo l'aria vivace della campagna (quella ove stavo dipingendo, laggiù sullo schermo della sala *Splendor* a Roma), e subito di poi gl'impeti amorosi per Rosalia, e i litigi, e la collera folle, la prigione, la fuga. Quanto piansi e gioii, solo, davanti al tavolino, riabbracciando mia moglie! E tutta l'orribile sequela di strazi, gelosia, dignità umana lacerata: come singhiozzai, contro la parete vuota, quando la mia figliuola ha paura e orrore di me! e qualche minuto più tardi mi rotolavo a scatti sul pavimento. Due ore così, e poi quasi subito ricominciò; quattro volte così, tra le quattro e la mezzanotte, a intervalli regolari, come le rappresentazioni della sala *Splendor* a cinquecento chilometri di là. E il giorno appresso, e tutti i giorni appresso, dalle quattro a mezzanotte, quattro serie ogni giorno, entrata continua. Presi un treno e tornai a Roma. (Ebbi cura di viaggiare la notte e la mattinata per non essere colto dalla ridicola crisi — all'ora dei cinematografi — in luogo pubblico e aperto). Il medico celeberrimo cui mi rivolsi, volle assistere più volte alla mia crisi quotidiana: potè riconoscere il perfetto sincronismo dei miei movimenti, interni ed esterni, con lo svolgersi d'ogni rappresentazione. Il 6 ottobre si presentò una complicazione.

Alle quattro di quel giorno mi parve d'avvertire, sul principio, una maggiore intensità delle mie sensazioni: dopo qualche minuto le sentii come confondersi in modi strani; a un certo punto erano tutte mescolate e intricate balordamente. Il medico celeberrimo dice: — Ecco un principio di crisi benefica. — Io invece d'un tratto capii e gridai:

— Oggi, oggi si proietta anche a Milano.

Ricominciò, ricominciarono. Le due rappresentazioni entro me si accavallavano. A Milano ecco, facevano gl'intervalli più corti e giravano un po' più presto. Mentre (con Roma) le mie braccia stavano assestando il colpo cognaticida, le mie ginocchia (con Milano) si stringevano frenetiche di libertà nella discesa lungo lo spigolo della prigione. Poco più tardi il mio corpo sussultava sul pavimento, mentre il mio viso rideva di gioia contemplando la mia bambina appena nata. Dopo la mezzanotte fu finito: il medico celeberrimo volle che uscissi con lui. A piazza Colonna incontriamo l'americano, che delirò di gioia al vedermi:

— Dieci copie vendute: in America, in Svezia. Farà furore, dappertutto. Tra un paio di settimane si proietterà contemporaneamente, tra Italia e fuori, in venti sale.

Detti un urlo di paura.

* * *

Sono guarito ricorrendo al solo rimedio possibile: ho comperato tutte le copie della mia *Morte Civile*, e la negativa. L'americano ne fece una malattia. Le ho bruciate, e sono tornato io.

Per mettere insieme la somma necessaria, non bastando i dollari avuti dall'americano, ho venduto a una scuola medica — per quando sarò morto s'intende — il mio sensitivo cuore. Il medico celeberrimo asserisce che sarà interessantissimo farne l'autopsia, e mi ha fatto dare un prezzo formidabile. Non mi vergogno, no, di raccontarlo: anzi desidero lo sappiano tutti, che il mio sensitivo cuore è già venduto e non è più disponibile.

Massimo Bontempelli

Il nostro referendum

esterni dal vero o esterni in studio ?

s. a. luciani

Il fatto che l'azione cinematografica a differenza di quella teatrale, si svolge spesso in ambienti naturali: che cioè il mare, le nuvole e le foreste che vediamo proiettati sullo schermo sono cose reali e non finzioni scenografiche, va scordato e mantiene tuttora nella messa in scena del cinematografo un realismo che a teatro sembrerebbe esagerato anche nei drammi della scuola più verista.

La illusione che è possibile a teatro si è detto, in cui gli spettatori sono ad una distanza media di una cinquantina di metri, è impossibile innanzi allo schermo. Lo spettatore del cinema, si trova spesso a una distanza che è solo di qualche metro dalla scena cui assiste. Egli è in grado di osservare i particolari spesso meglio che ad occhio nudo. Da ciò la preoccupazione della verità ad ogni costo. Lo scenografo diventa così un tappezziere o un architetto.

Questo criterio a prima vista sembra ragionevole. Senonchè, se si considera la cosa con maggior attenzione, si arriva alla conclusione addirittura opposta: che cioè, se si vuole che il cinema sia arte, tutti gli ambienti in cui si svolge l'azione debbono essere artefatti, persino quelli naturali, ossia di esterni, quando ciò è necessario.

È inutile per esempio costruire un grande edificio in tutti i suoi particolari, quando ciò che bisogna che si veda, e ciò che si vede è solo la massa. Quello che importa è il particolare significativo che può evocare l'intera massa: un portale, un andito, una finestra e così via. Non basta quindi, non è opportuno anzi che l'ambiente sia reale per dare la sensazione della verità.

Vi è una netta e recisa differenza fra cinema d'arte e cinema documentario. Finora non abbiamo avuto, anche nei migliori lavori, che una contaminazione dei due generi. Bisogna invece separarli; bisogna che in ogni particolare del cinema d'arte sia visibile la personalità dell'artista; bisogna che tutti gli elementi naturali, dagli attori agli oggetti, sieno trasfigurati secondo la precisa intenzione dell'artista. Il quale ha d'altra parte un mezzo potentissimo per operare questa trasfigurazione: la luce artificiale. Non solo negli interni, ma negli esterni, e perfino qualche volta nelle scene naturali vi sono degli effetti in paesaggi del Ruisdael o del Rosa che non potrebbero ottenersi con la sola illuminazione solare. Il problema sta semplicemente nel trovare la dose precisa di luce diffusa e di luce artificiale occorrente per trasfigurare il quadro scenico; in altre parole per immergere le scene reali in una atmosfera irreale.

S. A. Luciani

carlo ludovico bragaglia

Non è possibile affidarsi sempre alla natura cioè al vero, per ottenere un ambiente esterno adatto alla azione e allo stato d'animo che si deve cinematografare.

È più facile, ove esista fantasia e genialità, « crearlo ». Ciò non toglie che anche dal vero, con opportune cautele, un esterno non possa dare ottimi risultati.

Ove si esaminassero però con attento studio quali esterni dal vero siano riusciti eccellenti, si dimostrerebbe facilmente che sono tali quelli ove la realtà brutale è stata « alterata » cioè modificata o attraverso una tecnica fotografica speciale, o con aggiunta di luci artificiali, o con altri noti espedienti.

In questi casi dunque la natura, in buona parte è stata adoperata come il legno, il cartone, la tela nel teatro di posa.

Concludendo: credo errata la teoria di volersi affidare esclusivamente a un sistema o all'altro.

Sono portato personalmente alla creazione di esterni in studio; ma non nego la possibilità di realizzare grandi cose anche con la natura purchè si sia assistiti da ottimi tecnici fotografici e se ne sappiano modificare gli effetti molto spesso di una realtà troppo brutale.

Carlo Bragaglia

corrado d'errico

Secondo il soggetto del *film*. Se lo spirito del *film* è realistico, gli esterni dovranno essere dal vero. Se lo spirito del soggetto è lirico o fantastico, e benchè inquadrato da ambienti della vita reale spazia nella poesia, allora esterni in studio. Gli effetti della luce artificiale danno a qualunque sfondo, anche il più reale, un tale tono d'irrealità, da non essere in alcun caso confusi e tanto meno sposati con gli effetti che si ottengono dagli esterni autentici.

Non è possibile quindi dare, come sempre in arte, pareri definitivi. La prima cosa da guardare è il soggetto.

Corrado D'Errico

jacopo comin

È questo un problema che ricorre con frequenza nelle discussioni d'estetica cinematografica: studiato dai diversi autori e diversamente risolto, esso risorge ogni tanto senza aver progredito affatto nei termini o negli sviluppi.

Questo risorgere ne dimostra il valore che non è tanto da intendersi in funzione della sua attuazione pratica] (poichè ogni direttore lo risolve poi empiricamente a seconda del suo modo di vedere non solo, ma anche delle sue possibilità), quanto in funzione del suo involgere e riassumere nei termini di una questione di dettaglio tutto un problema assai più ampio e fondamentale: quello della stessa natura estetica del cinematografo.

Infatti i veri termini in cui si pone il problema nelle sue origini gnoseologiche sono poi questi: il cinematografo è una soggettivazione o una oggettivazione della realtà? Interrogativo che, a mio modo di vedere, si risolve nel senso di una oggettivazione visiva, intensissima per sintesi e ritmo, riassuntiva per architettura, sviluppo e cadenza.

È chiaro che l'esterno in istudio è una forma di soggettivazione della realtà come sono forme di soggettivazione della realtà (deformative, interpretative o espressive) gli scenarii di teatro; sotto tale aspetto è quindi cinematograficamente falso, non in quanto artificiale ma in quanto antioggettivo.

Resta il problema dell'organicità dato che l'interno è costruito in teatro. Ma ove si rifletta che l'interno è soggettivo per sua natura l'apparente dualismo si risolve poi nella necessità di oggettivarne la soggettivazione innata. (Riconosco e subisco la bruttezza della frase).

Praticamente i due termini del problema sono poi inconciliabili? o meglio: si può giungere ad ottenere un esterno dal vero, quindi puramente oggettivo, modificandone artificialmente le condizioni di intensità? Attendiamo, per rispondere, che l'impiego dello specchio parabolico (elemento atto a moltiplicare il valore espressivo dell'esterno) abbia raggiunto la sua fase definitiva. Forse la vera soluzione del problema è là.

Jacopo Comin

(Stampa Artistica Cinematografica Italiana)

Via Velo, 48-54 - **ROMA** - Telef. Int. 19-02

Il più antico e accreditato stabilimento d'Italia per lo sviluppo e la stampa dei Films Cinematografici

Sviluppo speciale negativi al metolo e all'acido pirogallico

Specialità in coloriture e viraggi artistici

POTENZIALITÀ GIORNALIERA m. 20,000

Macchine da stampa Bell & Howel (New York)

Titoli a sistema prismatico

Direz. Gen. Tecnica LAMBERTO CUFARO

IL POSTIGLIONE

Casadio, *Misurata città*. — Non ti preoccupare chè io non me la piglio affatto. Tu hai tutta l'aria di chi ha capito di aver scritto delle fesserie e vuol riparare. Lascia andare, io non ci fo caso.

Ventani, *Salimbergo*. — Avrai quanto ho promesso. Grazie degli auguri.

Guido Golanti, *Udine*. — Non avevo letto ancora il suo articolo. L'ho letto e mi sono convinto che il signore che lei nomina non ha neanche aperto il suo manoscritto. In ogni modo ho passata la sua lettera all'interessato che le risponderà direttamente.

Il signore delle 5, *Milano*. — La signorina che l'interessa presentemente non lavora. Ignoro il suo indirizzo.

Giorgio Rizzi, *Roma*. — Per quanto riguarda il concorso rivolgiti direttamente all'Ufficio Artistico della Società.

Franco Felin I, *Varese*. — Quanto mi scrivi mi stupisce non poco. Nessuno, nè la Direzione nè io, abbiamo motivo per lagnarci di te. Se le tue corrispondenze non sono state pubblicate ciò è dovuto soltanto alla mancanza di spazio.

Sta di buon animo e conservaci la tua collaborazione amichevole.

Argentina, *Milano*. — Questo numero ti soddisfa? Speriamo di sì.

Don Jpsilon

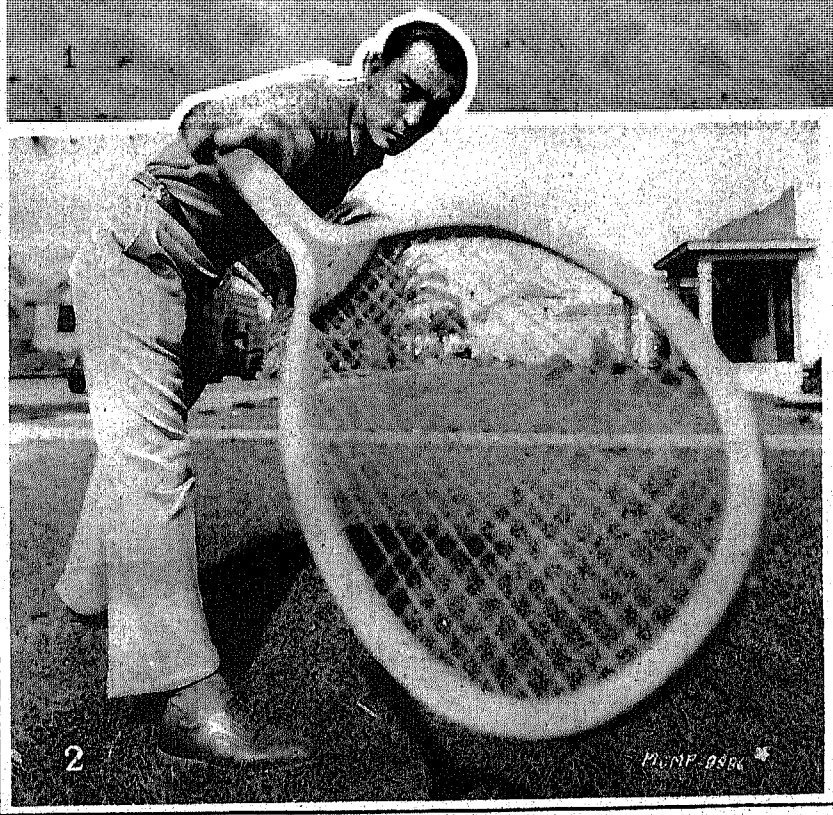
Viola senza pensiero

L'elegante e vivacissimo fascicolo di marzo della brillante rivista romana è uscito con un numero vistoso di interessanti illustrazioni su personalità dell'arte e dell'aristocrazia. *Viola senza pensiero* originalissima novella inedita del poeta Alberto Viviani; *Profili* di Carmen Boni e della scrittrice Maria Periccioli; recensioni di ultime novità letterarie dovute all'ingegnoso esame tipico di Eugenio Lini, di Luisa Pia Consuelo e di Sergio Vivalda; le cronache mondane firmate Gico; un brillantissimo articolo su temi d'attualità di Antonietta Paroldo Fontana; *Gli sports bianchi* descritti dal capitano Inigo Siccardi; poesie, notizie varie, le rubriche; lo spassosissimo « Bar » denso di cocktails rabbrividenti, *i segreti di Ninon* e *Clarella consiglia;* le divertenti risposte del Legale; il romanzo di Felix Lefrotty che continua ad appassionare la sfera più intellettuale del pubblico; formano di questo fascicolo un insieme ricchissimo e di una vivezza sorprendente. Da segnalare ancora *Una visita agli stabilimenti dell'« Augustus »* la prima pubblicazione a tutt'oggi sullo sforzo poderoso della nuova casa cinematografica italiana.

Il fascicolo è in vendita al prezzo di lire 2.

Dirett. resp. A. Blasetti – Redatt. capo G. Solito

Roma - «Grafia» S. A. I. Ind. Grafiche - E. Q. Visconti, 13-a



Una delle infinite possibilità dell'occhio di vetro: le deformazioni.

Esempi interessanti:

1 - La Statura di Marceline Day.
2 - La racchetta di Buster Keaton.
3 - Le gambe di Raquel Torres.

GALLERIA DEI CINEASTI CELEBRI

XIII.

DOLORES DEL RIO

Nel suo volto e nei suoi gesti le passioni trovano la loro rappresentazione esteriore potentemente amplificate. Tutto il suo corpo, vibrante come quello di una serpe, partecipa senza moderazione alle sue intime sensazioni, di gioia o di dolore.

* * *

Fremente di vita, di desiderio di esibirsi agli sguardi cupidi degli uomini, essa nacque danzatrice, ed è una danza frenetica, vulcanica, senza soste, una pantomima in cui linee e tinte sono crudamente rinforzate, quella che Dolores presenta ai milioni di fedeli che quotidianamente affollano i templi della Settima Arte.

* * *

Gelosia folle, lussuria provocante, dolore che urla echeggiano nell'altoparlante dell'arte sua, che ignora sdegnosamente una qualità pur tanto pregevole: *sobrietà*.

* * *

Esortazione a Dolores: « Vivi la tua parte con maggiore sincerità, se lo puoi, e non cercare il facile successo con le lusighe del tuo corpo meraviglioso. Muoviti e grida il meno possibile, senza curarti di *épater le bourgeois* con i brillanti chimici dei gesti artificiosi ».

Carewe, pensaci tu.

XIV.

GEORGE O' BRIEN

Giorgio ha il cuore buono. Quando era fanciullo, aiutava i vecchi a traversare la strada, difendeva i compagni deboli o deformi, faceva l'elemosina ai mendicanti, insomma si comportava come quei bambini ideali di cui si parla nei libri di lettura per le scuole elementari.

Giorgio ha i muscoli forti ed ama tutto ciò che gli permette di dispiegare onestamente le sue energie esuberanti. Oh, il *ring*. La sua passione. Sotto la luce abbagliante delle lampade, egli affronta, pieno di gioia e di coraggio, il suo avversario, un colosso bruttissimo e antipàtico. « Giorgio, forza » — gridano i suoi *supporters*, febbricitanti di passione sportiva, ed egli colpisce, colpisce, senza scomporre la bellezza del suo corpo di atleta greco, e vince infine, mentre un urlo sovrumano corona la sua vittoria.

Il sorriso è un compagno inseparabile del suo volto. Quando Giorgio sorride, il mondo è più bello e gli uomini si sentono più buoni. Egli lo sa, e appunto per questo sorride il più frequentemente possibile.

Le donne lo amano alla follia per la sua forza e per la sua adorabile ingenuità. Vicino a lui, si sentono piccine e debolissime e nascondono il viso nel suo petto largo.

Torvi figuri in bombetta, accaniti fumatori di grossi sigari, cercano di contendergli la fidanzata, ma le loro losche manovre ottengono sempre una clamorosa sconfitta.

Finale. Giorgio il Buono solleva il suo amore con le sue forti braccia e stampa dei rumorosi bacioni sulla sua bocca.

MASER.

anno III - numero 6 17 marzo 1939 - VII una lira

cinematografo

Dria Paola e Marcello Spada in "SOLE" dell'Augustus.
(Foto Bragaglia - Obb. Pellar 4,5)

Stampato in rotocalcografia presso la Stabilimento Grafico S. A. I. Ind. Grafiche - Roma, e. F. O. 77 - Anno II - Direzione e redazione via Lucio Cornelio